La vida de las imágenes

Jean-Jacques Wunenburger

UNSAM
EDITA

ACCESO ABIERTO

Editorial: Universidad Nacional de San Martín
Lugar de publicación: Buenos Aires (Argentina)
Fecha de publicación: 2005
ISBN-10: 9879020545
Licencia: CREATIVE COMMONS

PRESENTACIÓN
DE LA NUEVA EDICIÓN AUMENTADA

La comprensión de los vínculos del hombre con sus imágenes, tal como la ha favorecido el reciente desenvolvimiento de las ciencias del hombre y de las artes, pone énfasis en un gran número de disciplinas, legitimadas cada una de ellas por la naturaleza de las imágenes estudiadas, sean éstas interiores al sujeto —bajo la forma de fantasmas, ensoñaciones o sueños—, o exteriorizadas en el mundo bajo forma de obras —de arte o de comunicación—, aun cuando éstas sean estrictamente individuales y privadas o pertenezcan a la esfera de la cultura, como en el caso de los mitos y las utopías. Esta parcelación de las imágenes implica, con todo, el riesgo de hacernos olvidar que la esfera de las imágenes, privadas o socialmente compartidas, constituye una realidad propia y articula un mundo autónomo y consistente, que tiene sus propiedades, sus condiciones de existencia, sus leyes de transformación, sus efectos específicos. Las imágenes forman conjuntos vivientes que se estructuran, transforman, interactúan —y por eso mismo exigen nuestra atención—, aguzan nuestros afectos, desvían nuestro pensamiento. Lejos de no ser más que materiales accidentales y secundarios de nuestra vida psíquica, las imágenes, en su variedad, participan de una totalidad viviente, a través de la cual tomamos conciencia de nosotros mismos y percibimos lo real. Es por ellas como podemos habitar un mundo y dar sentido a nuestra vida.

La esfera de las imágenes da nacimiento a un "doble", que se interpone entre el hombre y el mundo, y que participa, de manera inevitable, un poco de los dos. Tal es el sentido de lo que se conviene en llamar, por lo general, lo imaginario y que valdría la pena mejor llamarlo "lo imaginal" y que debería designar, al menos, el carácter ficticio de algunas de nuestras representaciones, más que la unidad de todas las imágenes que nos habitan, nos rodean, y con las cuales vivimos, en la felicidad o en la angustia.

En esta perspectiva, importa más intentar conocer esta vida propia del imaginario, este poder de auto-animación de todas nuestras imágenes, cualesquiera que sean, imagen íntima que desaparece en el flujo de la conciencia, imagen obsesiva que se cristaliza en texto literario o en obra plástica, o incluso imagen mediatizada que se insinúa en nuestro entorno mediático. No basta entonces referirse a los métodos o a los resultados, inevitablemente unilaterales, de tal o cual disciplina, por ejemplo, sólo de la psicología, aunque sea del inconsciente, ni sólo de la crítica literaria o artística, ni de la sociología de los sueños y de las utopías. Todas estas aproximaciones —e incluso otras— aportan contribuciones irreemplazables al conocimiento del imaginario, pero sin seguir siempre un recorrido transversal, sin acceder a un punto de vista sinóptico sobre la unidad de las imágenes. Se trata aquí, por el contrario, de adoptar un punto de vista transdisciplinar para que el hombre en general intente aprehender mejor las propiedades y los procesos de imágenes en su conjunto.

Dicho de otro modo queremos, a través de esto, practicar un doble desplazamiento metodológico: el primero opta en favor de una aproximación verdaderamente antropológica del imaginario, que se aplica a determinar las relaciones fundamentales del hombre con sus imágenes, eso que se presupone respecto de la existencia de estructuras psíquicas universales e invariantes, hipótesis hoy largamente sostenida por los trabajos de Mircea Eliade, de Claude Lévi-Strauss o de Gilbert Durand. No se trata más de circunscribir el estudio del imaginario a las particularidades del sujeto que sueña, a las especificidades de la creatividad artística o a las singularidades de tal o cual imaginario cultural, sino de buscar con qué se confronta el hombre que imagina, en todas partes y en todas circunstancias, situaciones, intenciones, experiencias que tienen alguna connaturalidad e, incluso, un punto de anclaje común. En cierto sentido nos parece más pertinente evaluar la identidad o, al menos, la unidad de las producciones del imaginario, que el juego indefinido de variaciones diferenciales. Resulta de esto que el imaginario de la natura humana puede ser estudiado también tanto a través de las representaciones religiosas, cuanto de las novelas o de las ensoñaciones individuales de los viajeros, porque en cada una de esas manifestaciones se expresan procesos y categorías constitutivas de la imaginación del *Anthropos*.

La segunda acción metodológica consiste en aprehender las diversas imágenes, visuales o textuales, psíquicas o materializadas, como realidades vivientes, compuestas, desniveladas, "profundas", en el

sentido que no se dejan someter fácilmente a una superficie descriptible. En oposición a todo método monolítico que aspira hacer ingresar el imaginario humano en una única grilla, bajo un solo código, presuponemos que nuestras imágenes no pueden ser llamadas vivientes más que si no les atribuimos a la vez una forma y un fondo, una estructura y un sentido, sin que ninguno de esos niveles pueda ocultar o esterilizar al otro. En suma, siguiendo al respecto las opciones de un Gilbert Durand y de un Paul Ricoeur, queremos conjugar juntamente, y no disociar, la semiótica y la simbólica, la semántica y la sintáctica; cada uno de esos planos contribuye, a su manera, a asegurar el ser y el devenir de las imágenes. En el estudio del imaginario hay buen lugar para un conjunto de métodos aproximativos: toda teoría formalista debe apoyarse sobre una descripción empírica de tipo fenomenológico, toda puesta en evidencia de estructuras viene seguida de un complemento hermenéutico, que le permite manifestar el sentido simbólico que aguarda detrás de la estructura. Es a través de un vaivén de métodos como se puede discernir, al menos, la complejidad dinámica de la iconósfera humana, la que siempre se pone de manifiesto más rica y resistente que los saberes que uno puede adquirir no dejándola entrever.

A este efecto importa que nos impongamos un triple objetivo que es, por otra parte, más o menos inherente a toda "ciencia" de las imágenes; en primer lugar, definir los métodos de investigación de las redes y de los flujos de imágenes, evitando todo aplanamiento de su manifestación, lo que llevará a privilegiar, entre otras lecturas, una de tipo simbólico que prefiere presumir de la riqueza de una imagen, más que de su pobreza; en segundo lugar, proporcionar los medios de deducir las leyes de constitución y de transformación internas de las imágenes, en la medida en que los imaginarios forman mundos en proceso que tienen su propia vida; en último lugar, establecer la fuerza de las imágenes, la que jamás se deja mostrar de mejor manera, sino a través del modo según el cual éstas nos constituyen en nuestro ser, individual o colectivo, y nos orientan, por consiguiente, en nuestro "estar en el mundo".

En una primera parte, uno se propone trazar un cuadro teórico de interpretación de producciones imaginativas. A este efecto, importa en primera instancia desplegar una radiografía del espectro de las imágenes: una exploración tipológica libera la forma de una clase de árbol que testimonia una arquitectura jerarquizada que escalona las imágenes desde las más superficiales hasta las germinales (capí-

tulo 1). La fuerza de ciertas imágenes puede luego estar puesta en evidencia a partir de una de las categorías más generales, la metáfora: si ella a menudo ha servido para debilitar la imaginación literaria, una cierta interpretación hermenéutica muestra, por el contrario, cuánto participa de una función generadora del sentido (capítulo 2). Esta creatividad de la imagen lleva a deducir la "profundidad" de las imágenes que remite de hecho a procesos antropológicos de simbolización y de mitificación. La imagen, tanto visual como verbalizada, intermediaria entre la percepción y el concepto, se presenta entonces como un *continuum* indivisible entre un sentido propio y uno figurado, que aclara su verdadera profundidad semántica (capítulo 3). La simbolización se pone de manifiesto progresivamente como una actividad psíquica que escapa a las definiciones identitarias y reductoras, en la medida en que entremezcla de manera paradójica subjetividad y objetividad, pasividad y actividad de la conciencia (capítulo 4). Además, las imágenes, lejos de ser simples agregados, regidas por leyes de asociación, como lo sostiene todavía el análisis freudiano o empirista, toman sitio a menudo en una organización narrativa o visual, en estructuras de significación totalizante, las que se pueden poner en evidencia, en particular, en el imaginario mítico. La imaginación simbólica aparece entonces allí, más que en ninguna otra parte, como una actividad autónoma de constitución de sentidos, de representación del todo del mundo, de descrifamiento de la experiencia humana, lo que Gilbert Durand ha nombrado —siguiendo a Novalis—, una "fantástica trascendental" (capítulo 5). Pero lejos de no dar lugar más que a una descripción psicológica de sus actividades mitogenéticas, la imaginación, la más altamente creativa, a saber, la imaginación mito-poiética, puede ser situada nuevamente en una larga tradición filosófica que elabora el lugar mental de lo que la enlaza a una ontología propia, que sólo permite fundar verdaderamente la función simbólica: tal es la apuesta notoria de la distinción entre mundo imaginario y mundo imaginal (capítulo 6). Es en esta perspectiva únicamente como se puede dar cuenta de los efectos de las imágenes: su recepción compromete de modo inevitable al sujeto por el juego de la interpretación que está llevado a darle, pero del que se pueden extraer algunas reglas de uso que evitan ceder a la pura fantasía, la que sirve a menudo para desacreditar lo imaginario con relación a la racionalidad (capítulo 7).

En una segunda parte, la aproximación teórica debe dar lugar a descripciones concretas de la fuerza de animación simbólica de la imagi-

nación. Porque nuestras imágenes no son solamente fuentes de ficciones que nos apartan del mundo, sino que vienen a mezclarse en nuestra sensibilidad, en nuestra percepción, para ligarnos al mundo. Nuestros lazos con el espacio en el cual habitamos o nos desplazamos, por ejemplo, resultan así una ocasión privilegiada para poner en evidencia la función estructurante de nuestras imágenes. Sería ingenuo creer, en efecto, que el hombre no vive más que en un espacio objetivo. Los territorios humanos, permanentes o transitorios, no devienen "mejores" más que por intermediación de imágenes primeras, que crean una resonancia entre la exterioridad de la Naturaleza y la interioridad de la psiquis (capítulo 1). Pero, a su turno, esas imágenes primordiales que animan la tierra, sus paisajes, jamás se dejan asir mejor que en la geografía literaria, que depura y estiliza mediante la escritura la poesía espontánea de la imaginación, abriéndose al contacto de las formas y de las fuerzas del mundo. Tal es el recorrido que debemos seguir penetrando en el imaginario mineral del desierto (capítulo 2), en aquel de los espacios urbanos (capítulo 3), pero también, en un género más intimista, en el imaginario de las maquetas (capítulo 4), de los espejos (capítulo 5) y del autorretrato (capítulo 6), que constituyen gran cantidad de ejemplos que permiten ilustrar los diferentes regímenes de composición de nuestras imágenes y también los diferentes valores afectivos que nosotros proyectamos sobre el espacio. La imagen del vacío constituye finalmente una suerte de situación límite, porque es a la vez condición y nacimiento de toda imagen e imagen irrepresentable al límite, lo que hace de esto, paradójicamente, una imagen fundante de todo pensamiento (capítulo 7).

Finalmente, en una tercera parte, importa ilustrar cuánto el imaginario, si da lugar a objetivaciones estables y universales, nunca es verdaderamente fijo ni uniforme. Si la vida de las imágenes consiste precisamente en prestarse a toda clase de trayectorias imaginativas, debe implicar también una historia que entremezcle invariables y transformaciones. Reconocer la existencia de un patrimonio simbólico de la humanidad es afirmar que las imágenes penetran en el espacio y el tiempo de las culturas y se pluralizan en conjuntos o en "cuencas". Se puede examinar entonces cómo lo imaginario se desarrolla históricamente, cómo está expuesto a variaciones y a metamorfosis, a progresiones y a decadencias, sobre un fondo de permanencia y de redundancia. Se estudiará de este modo, de manera sucesiva, repeticiones y mudanzas culturales de viveros de imágenes; en primer lugar aquel del imaginario del exceso, del éxtasis y de la angustia estudiada a través de las tribulaciones de Dioniso (capítulo 1), luego el del imaginario angustiado de la "ciudadela asediada" pro-

pia de la tradición gnóstica (capítulo 2), finalmente el de las transfiguraciones históricas de la Tierra prometida, cuando nutría el imaginario de los inmigrantes americanos a partir del siglo XV (capítulo 3). Se puede luego describir cómo un atlas simbólico —el de las islas refugio de la felicidad— se transforma en imaginario utópico que paradójicamente se nutre de polaridades negativas del encierro (capítulo 4), o como, en una época dada, el cúmulo cultural de imágenes se quiebra de manera plural y perfectamente coherente, o conoce, a la manera de la vida biológica, procesos de actualización o de recesión de sus contenidos: eso es lo que muestra el estudio del imaginario barroco europeo, tal como lo desarrolla G. Durand (capítulo 5). En otra perspectiva se presentará, a través del ejemplo de la representación artística del cuerpo sufriente, el caso límite de un ahondamiento e invalidación de un imaginario (capítulo 6). Finalmente, un último capítulo tendrá en cuenta el advenimiento de una imaginería numérica para evaluar de ésta las declinaciones sobre el imaginario de las artes a través del ejemplo de la evolución del museo, lugar por excelencia de una materialización del imaginario de las culturas (capítulo 7). La conclusión intentará, por fin, comprender de la mejor manera posible las razones y las apuestas del imaginario contemporáneo, que arriesga, de manera paradójica, anunciar un empobrecimiento contradictorio de las imágenes simbólicas en nuestra civilización.

De ese modo, al hilo de ese recorrido a través del imaginario plural, esperamos establecer que nuestras imágenes profundas enfaticen en un primer momento menos actividades de libre creación de ficciones, que mundos autónomos, dotados de vida propia, de lenguajes y de reservas de sentido, y también hacer comprender de la mejor manera la lógica de las imágenes de una ensoñación, de un poema o de un mito colectivo que expresan intenciones y valores singulares, pero que también están tejidos en un campo de formas simbólicas que remiten a la configuración universal del *Homo symbolicus*.

Esta nueva edición ha sido corregida, modificada y largamente aumentada con nuevos desarrollos (21 capítulos en lugar de 12) en cada una de las tres partes. Nuestra gratitud a Marie-Françoise Conrad que ha preparado las versiones informatizadas de los textos, a Danièle Chavin, René Bourgeois y Philippe Walter que han apoyado este proyecto y lo han acogido en las Presses Universitaires de Grenoble, cuna de los Centros de investigación sobre el imaginario, que se desarrollan bajo la dirección de Gilbert Durand, a quien este trabajo debe tanto.

PRIMERA PARTE

EL MUNDO DE LAS IMÁGENES

CAPÍTULO 1

EL ÁRBOL DE IMÁGENES

Todas las aproximaciones a la imagen mental, sea ésta visual o lingüística, tropiezan con la dificultad de definir con precisión la naturaleza de esta representación particular, cuyo hecho singular presupone una suerte de unidad y de homogeneidad genéricas. Ya el concepto y la representación perceptiva dan lugar a un consenso —que procede de lo que se puede entender con su definición—, ya la categoría de la imagen presenta una diversidad de identidades[1]. Se quiere intentar aquí poner un poco de orden, a través de un análisis de tipo clasificatorio y jerárquico que tiene en cuenta también las características tanto objetivas cuanto subjetivas, es decir, fenomenológicas de las imágenes. Respecto de esto, se puede comparar su diversidad con un árbol cuya forma exterior estaría representada por la corona aparente de ramas y hojas, el eje vertical portador del sentido sería equivalente al tronco, cuyas formas más profundamente ocultas serían comparables a sus raíces. Organizando así metafóricamente el espectro de imágenes se quiere sugerir a la vez la existencia de una jerarquía coherente entre ellas y la dificultad de aprehender toda la variedad de sus formas.

DEL MUNDO PERCIBIDO AL MUNDO SOÑADO

Sea el fenómeno, el más inmediato a la conciencia, a saber, la percepción de lo que la rodea, aquí y ahora: la descripción filosófica de esta relación con el mundo lleva a la noción de imagen, es decir, a una representación sensible, concreta que nos permite men-

1. Ver nuestra presentación de conjunto en *Philosophie des images*. París, Presses Universitaires de France, 1997, 2ª edición, 2001.

talmente aprehender un dato exterior a la conciencia[2]. Esta asimilación de la representación inmediata del mundo a la imagen es característica del pensamiento de Henri Bergson, que subraya hasta qué punto es preciso rechazar psíquicamente imágenes para ver lo que se presenta, aquí y ahora, a la conciencia perceptiva[3]. Además, esta imagen perceptiva tendiente a la objetividad nos hace volver hacia un estado del mundo que —para Bergson— no es a su vez nada más que imagen. En efecto, lo real jamás es pensable sino bajo forma de una imagen, ya que para la conciencia que en el acto perceptivo encuentra el mundo, éste no es más que una totalidad de imágenes en potencia que se vinculan a un mismo tiempo a un centro de percepción, el Yo. La percepción constituye de ese modo una suerte de ajuste de dos sistemas de imágenes, el del Yo y el del Mundo[4].

En una perspectiva tal, se puede prestar a la imagen, en tanto que representación de una presencia externa, un doble carácter: en primer lugar el de ser relación con lo externo, un No-Yo, que en el acto perceptivo me es dado a través de una impresión sensorial de origen externo[5]; luego, estar en relación adherente con otras imágenes psíquicas subjetivas, ya que la imagen, vinculándose totalmente a formas, materias y movimientos externos, se inserta en un continuo de representaciones sensibles que constituye la vivencia psíquica. Ante el acto perceptivo, siempre hay imágenes mnésicas relacionadas con percepciones anteriores, e inevitablemente imágenes de anticipación que descansan sobre lo que queremos, deseamos, esperamos a través de nuestra conciencia, aunque ésta sea

2. La asimilación de la percepción a una representación imaginada remonta a Aristóteles y a los estoicos, que la vinculan a la "*phantasia kataleptikè*". Para Aristóteles "Cuando se piensa, el pensamiento está acompañado necesariamente de una representación (*phantasma ti*), porque las representaciones (*phantasmata*) son, en un sentido, sensaciones, salvo que ellas sean también materia (*aneu hylè*), *De anima*, III, 8, 432.
3. Ver H. Bergson. "De la survivance des images", en *Matière et mémoire*, PUF, y "Le rêve", en *L'énergie spirituelle*, PUF.
4. Ver el comienzo de *Matière et mémoire*. *Op. cit.*
5. De donde la idea general según la cual *todas* nuestras imágenes están derivadas de los sentidos, tanto en R. Descartes, cuanto en D. Hume, lo que no quiere decir que *todo* en la imagen sea reductible a lo empírico, como lo muestra E. Kant en la *Crítica de la razón pura*. La imaginación está calificada de "trascendental", es decir, que produce un esquematismo y una síntesis *a priori* de la experiencia.

inactiva o comprometida en una acción. Jamás estamos reducidos sólo al presente, a las imágenes de las cosas presentes. El presente mentalmente es inseparable del pasado y del futuro y de un conjunto de representaciones que son "imágenes" en sentido estricto, es decir, representaciones en ausencia del referente[6]. También se puede acordar con G. Bachelard que subraya, siguiendo a Kant y a ciertos idealistas alemanes, la importancia de la imaginación en el corazón mismo de la percepción. La imagen está entonces íntimamente ligada a la posibilidad de constituir una representación de lo real, dicho de otro modo, de reconstituirlo tal como nos ha sido dado en un plano fenoménico. Resta que la imagen perceptiva, preparada e informada por imágenes *a priori*, tenga por horizonte la cosa misma, lo que la lleva a adaptar lo máximo posible el estado subjetivo al objetivo, en particular por las vías de la atención prestada a las cosas.

Sin embargo, este halo, esta *aura* de imágenes que encuadran lo percibido y que a menudo allí se superponen, puede de modo insensible recubrir el don intuitivo de la percepción. Como lo ha señalado H. Bergson, la conciencia se abandona entonces a una suerte de ensoñación despierta, en presencia incluso de las cosas, pero bajando su atención, disminuyendo su vigilancia, para progresivamente dejar las imágenes mnésicas o para que diversas anticipaciones invadan el contenido perceptivo externo. G. Bachelard como H. Bergson han sido, desde este punto de vista, observadores particularmente perspicaces de esta relación de la ensoñación con la percepción. Se pasa de esta manera por grados a menudo insensibles de imágenes determinadas por informaciones adventicias, a otras imágenes en primer lugar condicionadas por recuerdos, afectos, deseos o verbalizaciones poéticas. Dejando de lado la atención del contenido empírico inmediato y objetivo, la conciencia sustituye lo real por una suerte de irreal, aun cuando este último esté constituido por percepciones pasadas y por elementos provistos a través de la experiencia. El onirismo, por mínimo que fuere, atempera el vínculo con el mundo percibido y brinda a la imagen una función de máscara del mundo —puesto que lo oculta, lo esfuma, lo modifica— y, a la vez, de espejo —ya que sirve para fijar los estados psíquicos internos del sujeto. Extraviarse de este modo en sus pensa-

6. Esta posición está bien ilustrada por la fenomenología de E. Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, París, PUF, 1964. Ver también P. Ricoeur, *Temps et récit*, tomo III, París, Seuil, 1985.

mientos, es decir, en sus ensoñaciones, plenamente en ellas, presente a las cosas y a los otros, constituye un modo de estar del mundo donde la imaginación, dudando todavía entre pasividad y actividad, lo conduce a los objetos exteriores mediante la sumisión[7].

LA IMAGINACIÓN SIMBOLIZANTE

La ensoñación, mientras tanto, no es reductible a un simple juego de imágenes consideradas como cuadros, como signos de lo real. Tanto su rostro visual como su soporte verbal dan también a esas imágenes una capacidad de engrandecimiento de las significaciones precedentemente actualizadas por la conciencia en presencia del mundo[8]. La imagen, en tanto que signo denotativo, se activa entonces mediante la conciencia de las asociaciones de significaciones nuevas que sobrepasan el sentido literal propio de los referentes empíricos. Esta función de ampliación de las significaciones puede apoyarse sobre dos tipos de procesos: el primero, el más frecuentemente descripto por la filosofía y la psicología del conocimiento, se regula por las asociaciones en sentido estricto, definidas sobre un eje sintagmático. La imagen de una realidad percibida, que está inserta en un flujo de imágenes de conciencia, puede reavivar las imágenes asociadas por semejanza o por contigüidad[9]. Spinoza, como Hume, ha valorado este proceso de producción de cadenas asociativas, las trazas percibidas sobre la arena hacen pensar por un lado en un caballo, luego en un caballero, después en un recuerdo

7. Ver G. Bachelard. "Le cogito du rêveur", en *La poétique de la rêverie*. París, PUF, 1ª edición, 1960.

8. Este poder de agrandamiento del pensamiento a través de imágenes ha sido bien analizado por E. Kant en su *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Philonenko, París, Vrin, 1965, p. 144: "Cuando uno sitúa bajo un concepto una representación de la imaginación que pertenece a su presentación, pero que antes da a pensar por ella misma lo que puede ser comprendido en un concepto determinado, y en consecuencia amplía el mismo concepto estéticamente de una manera ilimitada, la imaginación es entonces creadora y pone en movimiento la facultad de las ideas intelectuales (la razón) con el fin de pensar la posibilidad de una representación más que (lo que es, es verdadero, lo propio del concepto del objeto) lo que puede ser aprehendido en ella y concebido de manera clara". (Nº 49).

9. Ver el rol que D. Hume atribuye a esos principios de asociación para el conjunto del conocimiento, *Traité de la nature humaine*, Aubier.

de guerra y, al mismo tiempo, al carro y al campo por el otro[10], etc. No ha faltado plantear además, esta lógica de relación de imágenes en una única ley que determinaría no sólo las actividades conscientes, sino también los procesos inconscientes[11].

Pero conviene dejar aparte un segundo proceso más complejo, que activa, sobre un plano paradigmático, una cadena de imágenes que se vinculan las unas a las otras a través de un sentido común. La imagen no remite más sólo al significado dominante, que define su significación (*Bedeutung*) literal, sino a un significado indirecto, oculto, al cual se accede por una orientación de sentido (*Sinn*)[12]. Mirar un árbol, por ejemplo, no despierta sólo en la conciencia la representación de ideas simplemente asociadas, un jardín de diversión o la copa de madera para caldear, sino que orienta, por ejemplo, hacia el pensamiento de la vida e incluso de una vida dotada de una longevidad impresionante, y por último hacia la idea de una eternidad más allá de la muerte. La imagen deviene por tanto, en sentido estricto, "simbólica", en el sentido en que su fuerza psíquica, su consistencia semántica viene de meta-significaciones que están "ligadas" al contenido y, al mismo tiempo, "desligadas" porque pertenecen a otro nivel de experiencia sensible o inteligible. La imagen en tanto que símbolo descansa entonces, a la vez, sobre un lazo y un corte[13].

En tanto que es tratada simbólicamente por la conciencia, la imagen aparece entonces como dotada de una información inmanente, endógena, que no se reduce más a los únicos dones empíricos. El sentido evocado ya no se adhiere a ese contenido empírico, sino que es descubierto de alguna manera en el interior de la imagen en tanto que ella viene a encarnar, sensibilizar, figurar un contenido ideal. Este descubrimiento de un sentido oculto, profundo de una imagen revela de esta forma que la imaginación no está más sujeta a la única tarea de irrealizar contenidos perceptivos, ha-

10. Spinoza, *Éthique*, libro II, prop. XIX, demostración.
11. Ver, por ej., S. Freud. *Introduction à la psychanalyse*. Petite Bibliothèque Payot.
12. Como lo ilustra P. Ricoeur, se trata aquí de una oposición central usando la hermenéutica que remite a una distinción hecha por G. Frege, *Écrits logiques et philosophiques*, París, Seuil, 1971.
13. Ver G. Durand. *L'imagination symbolique*. París, PUF, 1ª ed. 1968 y nuestro estudio: "Les ambigüités de la pensée sensible: approches de l'imagination symbolique", en *Cahiers internationaux de symbolisme*, nº 77-79, Mons, 1994, p. 25ss. Ver también part. 1, cap. 4.

ciéndolos vivir mentalmente en ausencia de su referente objetivo, sino que permite religar un contenido sensible a otro inteligible o, inversamente, conferir a un contenido ideal una forma sensible representada de manera mental[14]. La simbolización deviene, de este modo, una actividad creadora del sujeto que imagina que no se contenta más con reproducir en un orden subjetivo percepciones posibles, sino que devela un sentido figurado. La imagen simbólica puede así ser asimilada menos a los ramajes y al follaje de un árbol —que equivalen al vínculo de la imagen con el mundo exterior—, que a su tronco, en tanto que ilustra caminos de pasaje entre lo alto y lo bajo recíprocamente. Esta faceta interna de la imagen revela entonces que existe una arquitectura cognitiva de la misma que, una vez liberada de su envoltura exterior, contiene un hilo conductor vital, una suerte de savia que alimenta el pensamiento[15].

HACIA LO IMAGINAL

Sucede entretanto que ciertas imágenes del mundo, además de su estructura simbólica que la conciencia explora y somete a plena luz reflexiva, traen consigo una suerte de capacidad autónoma de engendrar una serie de pensamientos que se extienden hasta el infinito. Lo simbolizado asume allí una densidad, una riqueza excedente que permite una exploración sin fin. El valor simbólico parece enraizarse profundamente en la conciencia al punto de que no alcanza a transformar el conjunto de contenidos en pensamientos claros y distintivos. Además, fenomenológicamente esas imágenes no están más activadas por un simple proceso proyectivo que emana del sujeto. La imagen parece tener una vida propia, independiente del sujeto, que la encuentra entonces como un semi-objeto. La imagen simbólica deviene una suerte de fuente, de vivero que produce contenidos visuales e ideales, a la vez.. En un sentido, la imagen no pertenece más a la sola conciencia sino que la conciencia parece penetrar allí como en un suelo espeso, oscuro, del que retira por sondeo, por extracción, napas o capas de significación. Verdaderos embriones de sentido, esas imágenes viven de ellas mismas y la conciencia no puede más que penetrar allí parcialmente, dejando de

14. Esta función de esquematización ha sido bien conceptualizada por la teoría del conocimiento de Kant. Ver *Crítica de la razón pura. Op. cit.*

15. Para una tal aproximación filosófica del símbolo ver B. Decharneux y L. Nefontaine. *Le symbole*. París, PUF, "Que sais-je?", 1998.

alguna manera siempre a la sombra, en reserva, una virtualidad, una potencialidad imaginativa. Tales son las imágenes que uno designa generalmente como arquetipos (la madre, el sol, la cruz, el cetro, la copa, etc.)[16].

En este espacio de imágenes originarias aparecen también imágenes propiamente no empíricas, como si la imaginación descubriera allí, porque no las engendra más que a partir de contenidos perceptivos empíricos, realidades suprasensibles. El ángel, el dragón, ciertos paisajes, etc., devienen de este modo realidades imaginales, propiamente hablando, imágenes jamás vistas, pero que por el psiquismo devienen representaciones portadoras de sentido esencial sobre las realidades últimas[17]. Esta transformación de una imagen en un ser animado, que parece exceder su manifestación sensible poniendo de relieve lo visible, pertenece por ejemplo al arte en general, a la pintura en particular. El modo de presencia de ciertas formas y colores pintados se despeja entonces de la simple manifestación física para entrar en un registro imaginal. Fra Angelico o Carpaccio pintan también visiones sumamente translúcidas que parecen pertenecer a un orden ontológico inmaterial[18].

Lo imaginal consiste pues menos en producciones de una imaginación creadora que en formas visibles y decibles que son vistas en un mundo que no es más el de las Ideas ni el de las percepciones. Verdaderos correlatos de intuiciones suprasensibles, esas imá-

16. Para C. G. Jung "Los arquetipos son como órganos de la psiquis pre-racional. Son formas e ideas heredadas, eternas, idénticas, en un principio sin contenido específico. El contenido específico aparece en la vida individual donde la experiencia personal se encuentra captada en esas formas", *L'âme et la vie*, París, Bouchet-Chastel, 1963. G. Durand hace, por el contrario, preceder el "arquetipo" por el "esquema" definido como "generalización dinámica y afectiva de la imagen", *Les structures antropologiques de l' imaginaire*. 1ª ed., Bordas, 1969, p. 61.

17. H. Corbin, a partir del estudio de textos visionarios de las tradiciones místicas, define esas representaciones imaginales como "un mundo de Imágenes-Arquetipos, mundo de las formas imaginativas autónomas, o incluso mundo de las correspondencias y de los símbolos, es decir, mundo simbolizante con lo sensible que precede y con lo inteligible que imita". H. Corbin. *Terre céleste et corps de résurrection*. Paris, Buchet-Chastel, 1960, p. 129.

18. Un análisis semejante se encuentra en Kandinsky: "No es ni un hombre, ni una manzana, ni un árbol lo que quiere representar; Cézanne se sirve de todo eso para crear una cosa pintada que proporciona un sonido interior y que se llama la imagen". *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. París, Denoël, Médiations, 1954, p. 69.

genes pueden ser comprendidas como cuerpos inmateriales que surgen por todas partes y se imponen al sujeto[19]. La forma imaginal puede así ser interpretada como una tipificación, una idealización, una personificación de la Idea más alta (de la Vida perfecta, de lo divino, de la eternidad, etc.), tanto más preciosa y reveladora de sentido, al punto que al pensamiento le cuesta asir directamente esos contenidos que sobrepasan el poder de entendimiento analítico. A fin de cuentas, estas Ideas no pueden ser comparadas más que a las raíces del árbol de imágenes, en la medida en que se oponen a las imágenes visibles, y que brotan en la superficie exterior de la conciencia. Además, ellas mismas constituyen un plano arborescente semejante a la red de raíces que desciende profundamente en el suelo, y que dibujan una suerte de plano simétrico con relación al conjunto del ramaje vertical. En el límite, ese mundo imaginal puede ser considerado como un mundo total, que reproduce simétricamente en lo invisible el plano de lo visible. Opaco, oculto, no aparece en la conciencia sino bajo ciertas disposiciones subjetivas, ciertos sueños nocturnos, por ejemplo, los estados poéticos, místicos o visionarios. Esas imágenes surreales presumen estar siempre más allá, en retirada, pero disponibles, y acompañando en un mundo subliminal a todas las actividades de la imaginación perceptiva y simbolizante. En oposición a la imaginación inferior que se encuentra adosada a las informaciones de origen empírico de la percepción, este imaginario superior produce una síntesis trascendental, aunque no abstracta de significaciones primordiales.

EL CICLO DE LAS IMÁGENES

Si uno puede reconstruir de este modo el árbol de imágenes, dotándolo de una verdadera organización arquitectónica, se puede atender a lo que la conciencia hace circular en esta arborescencia de arriba hacia abajo y de abajo hacia arriba, de manera que pue-

19. Para H. Corbin, "Hay lugar para distinguir las imaginaciones que son premeditadas o provocadas por un proceso consciente del espíritu, y aquellas que no se presentan al espíritu más que siguiendo su propia espontaneidad, como los sueños (sueños propiamente dichos o sueños despiertos)... En cuanto a la imaginación separable del sujeto, ella tiene una realidad autónoma y subsistente *sui generis* al plano del ser que es aquel del mundo intermediario, el mundo de las Ideas-Imágenes, *mundus imaginalis*". *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi*. París, Flammarion, 1958, p. 169.

da pasar perfectamente de un nivel al otro y eso en la misma operación intelectual. Se puede así presumir que existen actividades de conciencia que nacen en los confines del plan imaginal y que se inscriben al final de recorridos en la estrecha ventana de un acto perceptivo. La percepción sensorial de una mujer-madre o de un fenómeno acuático, aquí y ahora, puede ser así sobrecargado, sobredeterminado por la activación de arquetipos de la madre primordial o del elemento acuático (entendido como *materia prima*), permitiendo concentrar en una misma operación a la vez las percepciones empíricas y las significaciones arquetípicas. En sentido inverso, la percepción sensible puede llegar a ser motivo de una ensoñación simbolizante que se injerta al fin de cuentas en el autodesarrollo mental del nudo arquetípico, enriqueciendo de ese modo el acto de percepción con el añadido de significaciones que culminan en la toma de un *logos* espermático originario, inicialmente concentrado en el arquetipo[20].

Esta circulación de imágenes está particularmente presente en las actividades de interpretación de las imágenes materiales. Así, frente a un cuadro de Cranach o de Durero, que representan a Adán y Eva, uno está llevado a remontar una verdadera escala de niveles de imágenes, que recuerda la jerarquía realizada por la exégesis religiosa medieval cuando distingue en un texto o en una imagen los niveles literal, alegórico, topológico o moral y anagógico o místico[21]. De ese modo el cuadro remite en primer lugar al hombre y a la mujer reales que han podido servir de modelo al pintor, luego a los prototipos pictóricos en los que ha podido inspirarse para estilizarlos. Esas figuran hacen pensar más tarde, de manera sucesiva, en las alegorías del relato bíblico, en una expresión universal de la bisexualidad de la humanidad, en símbolos de lo masculino y de lo femenino en tanto que principios originales que pueden aplicarse tanto al alma y al cuerpo, como al alma sola (doble naturaleza *Anima-Animus*), etc. De ese modo, lo imaginario contiene bajo su coraza visible una carne interior que protege ella misma un nudo fundamental que concentra todo el sentido englobándolo.

20. Esta sobreimpresión de diversas percepciones empíricas, oníricas, simbólicas e imaginales está sin duda **en la obra** en el dominio de la pintura, de la poesía metafísica, en los rituales religiosos donde el sujeto que crea o contempla activa a la vez sensación, imaginación y pensamiento.

21. Ver H. de Lubac. *Exégèse médiévale, les quatre sens de l'Écriture*. París, Aubier, 1964.

Además, puede deducirse de esto que toda formación de imágenes está acompañada de diversas embestidas simbólicas que se escalonan así desde abajo hacia arriba o desde arriba hacia abajo, enriqueciendo de este modo una pluralidad de planos de significación. Cada persona, en su medida y según las circunstancias, experimenta percepciones más o menos ricas o pobres, más o menos dominadas por las informaciones empíricas o por informaciones arquetípicas. La capacidad de circulación de imágenes en el árbol señala la más o menos gran plasticidad y fecundidad de una imaginación. Ésta, a fin de cuentas, encuentra sus poderes menos en su capacidad de inventar lo irreal, es decir, ficciones, que en la de enlazar los datos de sentidos a una fuente del sentido, que sobrepasa lejos los datos particulares y contingentes de la experiencia. El segundo y tercer niveles llevan entonces a volver a buscar en los contenidos de conciencia, individual pero también colectivo, los lenguajes de imágenes que son portadores de una inteligibilidad que no es reductible a los hechos de la experiencia espacial e histórica. El conocimiento de esos lenguajes necesita del desarrollo de saberes específicos que enfatizan lo simbólico, lo arquetípico o el mitoanálisis. Sus conclusiones permitirían comprender mejor cómo las imágenes se inmiscuyen en las percepciones y concepciones del mundo, en los discursos y los sistemas de representaciones de un individuo o de una sociedad, comunicándoles formas de contenidos de significación que sobrepasan las solas operaciones de percepción y de concepción abstractas.

En esta perspectiva, conviene entonces poner fin a toda teoría puramente discontinuista de las facultades mentales, que ha tenido demasiada tendencia a escindir percepción, memoria, anticipación e imaginación, y a poner el dato objetivo concreto, es decir, lo real reducido a su sentido literal, y una representación construida subjetivamente, que sería tratada como un extravío ficcional, como un rodeo equivocado[22]. Sobre todo es necesario convenir en que si se quiere deducir la identidad del único mundo percibido, lo que es el protocolo de ciertas operaciones cognitivas, como las de la ciencia, que no quieren tomar en consideración más que lo real dado a los sentidos, es preciso previamente vaciar, despojar las imágenes del mundo de esta sobredeterminación interna operada por la ima-

22. Esta desvalorización de la imagen simbólica se constata en ciertas interpretaciones lingüísticas de la metáfora, que la reducen a un simple desplazamiento de un sentido literal hacia un sentido figurado. Ver capítulo siguiente.

ginación simbolizante. Bachelard tiene razón al presentar la actividad científica como un trabajo de conceptualización de lo real sensible ligado a una inversión del pensamiento espontáneo de la imaginación[23]. Importa solamente tomar conciencia de que buscando aislar un mundo real percibido, se inaugura de hecho una representación abstracta, ya que se aísla y se separa lo que está súbitamente ligado a una percepción total del sentido del mundo. Elaborar una imagen exacta del único dato implica una destotalización de lo real subjetivado y, sobre todo, un vaciamiento del sentido profundo que, por lo general, está vinculado a una representación poética o metafísica de las cosas[24]. Probablemente sería pertinente hacer lugar siempre a dos movimientos psíquicos opuestos, aquel que sumerge lo dado en un pensamiento imaginativo y aquel que se emancipa de la sobrecarga simbólica e imaginal para no conservar de ésta más que la apariencia objetiva. Habría allí entonces dos prácticas del mundo, la que religa el mundo exterior a un mundo interior y la que inversamente neutraliza la interioridad para someterla al único mundo exterior[25].

LAS TRES VOCES DEL IMAGINARIO

Bajo todos esos ángulos resulta entonces que todas las referencias hechas a la imagen y al imaginario deberían previamente diferenciar más netamente los procesos y las representaciones, expresado a menudo en la lengua francesa con apresuramiento en un léxico, particularmente pobre y reductor. Desde este punto, se puede bosquejar al menos tres niveles de formación de las imágenes:

- en principio la *imaginería* podría designar el conjunto de las imágenes mentales y materiales que se presentan ante todo como reproducciones de lo real, a pesar de los extravíos y variaciones involuntarios o voluntarios en relación al referente;

23. Ver G. Bachelard. *La formation de l'esprit scientifique*. París, Vrin, 1967.
24. El lugar acordado a la destotalización de lo percibido permite precisamente diferenciar la ciencia objetiva de la Naturaleza de una Filosofía de la naturaleza que quiere religar los hechos físicos al sentido meta-físico. Ver, por ejemplo, G. Gusdorf. *Le savoir romantique de la Nature*. París, Payot, 1985.
25. Esta doble cultura ha sido bien defendida por G. Bachelard. Ver nuestro análisis en "L'utopie pédagogique de G. Bachelard", en *Historia, educaçao e utopia* (dir. Al. F. Araujo, J. Magalhaes), Instituto de Educaçao e psicologia, Universidade do Minho, 1998.

- después el *imaginario* engloba las imágenes que se presentan antes bien como sustituciones de un real ausente, desaparecido o inexistente, abriendo así un campo de representación de lo irreal. Éste se puede presentar ya como una negación o denegación de lo real, en el caso del fantasma (se puede entonces hablar de un imaginario *stricto sensu*, en el sentido del psicoanálisis lacaniano), o simplemente como un juego con los posibles, como en el caso de la ensoñación o de la ficción (donde se hace "como si"), por medio de la cual se entra ya en lo simbólico (en sentido kantiano);
- finalmente, lo *imaginal* (del latín *mundus imaginalis* y no *imaginarius*) remitiría antes bien a representaciones de imágenes a las que podríamos llamar surreales, puesto que ellas tienen la propiedad de ser autónomas como objetos, poniéndonos en presencia de formas sin equivalentes o modelos en la experiencia. Esas imágenes visuales, esquemas, formas geométricas (triángulo, cruz) arquetipos (andrógino), parábolas y mitos, dan un contenido sensible a pensamientos, imponiéndose a nosotros como rostros, hablándonos como revelaciones. Lo imaginal, verdadero plano original de los símbolos, actualiza entonces imágenes epifánicas de un sentido que nos sobrepasa y que no se deja reducir ni a la reproducción, ni a la ficción.

Esas tres categorías de imágenes, a menudo imbricadas la una dentro de la otra en la experiencia mental definen, además, tres intencionalidades bien diferenciadas: crear imágenes, imaginar e imaginalizar. A cada una de ellas corresponde también un tipo de saber bien identificado: para el primero la semiología, para el segundo la ciencia de lo fantasmal, del sueño y de las ficciones, para el tercero una suerte de iconología simbólica que engloba hermenéutica filosófica y fenomenología religiosa. De ese modo, esas diversas aproximaciones parecen capaces de arrebatar la imagen de su estado degradado o marginal para rehabilitarla como instancia mediadora entre lo sensible y lo intelectual. Además, la imagen se extiende hacia arriba y hacia abajo, llegando a inmiscuirse en la percepción y prolongarse en las actividades conceptuales. Las imágenes constituyen así la iconósfera primera, polimorfa y plástica, a partir de la cual toda conciencia teje sus relaciones con el mundo y con el sentido.

CAPÍTULO 2

LA ANALOGÍA DE LA METÁFORA

La imagen, aprehendida incluso más finamente que en la tradición filosófica dominante, permanece, con todo, privada de un poder cognitivo y reflexivo genérico. Ahora bien, de igual modo como no puede negarse que participa íntimamente de la percepción, puede presumirse que anima, desde el interior, el movimiento del intelecto. Tal es el poder de la imagen-metáfora que, lejos de no ser más que un complemento, incluso un obstáculo para el pensamiento, puede, en ciertos casos, coincidir con el acto primero del pensamiento. Se le puede establecer examinando las diferentes interpretaciones de los vínculos entre metáfora y conocimiento, entre imaginario y racionalidad.

A la racionalización de lo real, tarea confiada por excelencia al cientificismo, se la ha visto durante largo tiempo asimilada al trabajo de conceptualización y, por tanto, de abstracción. La epistemología de la ciencia ha sido preparada de este modo por la teoría filosófica del conocimiento, que desde Platón ha determinado y honrado las virtudes del concepto abstracto en el proceso de intelección. Platón, el primero, oponiendo conocimiento sensible (*doxa*) y conocimiento conceptual (*dianoia*), que asciende por grados hacia la representación de las Formas-esencias de los seres físicos, ha dado lugar de este modo al pensamiento puro. Esa necesidad muy catártica de separación de modos de pensamiento se justifica tanto más cuanto la filosofía naciente permanece solidaria de una lengua todavía muy concreta, muy llena de imágenes que había determinado el éxito de los primeros pensadores anti-socráticos[1]. Sin embargo, el mismo Platón conoce y explota los recursos del pensamiento simbólico y mítico, mostrando además, que, a un mismo tiempo,

1. Sobre la lengua filosófica de los orígenes, ver Cl. Ramnoux. *Héraclite, entre les mots et les choses*. Les Belles Lettres, 1959.

CAPÍTULO 2

LA ANALOGÍA DE LA METÁFORA

La imagen, aprehendida incluso más finamente que en la tradición filosófica dominante, permanece, con todo, privada de un poder cognitivo y reflexivo genérico. Ahora bien, de igual modo como no puede negarse que participa íntimamente de la percepción, puede presumirse que anima, desde el interior, el movimiento del intelecto. Tal es el poder de la imagen-metáfora que, lejos de no ser más que un complemento, incluso un obstáculo para el pensamiento, puede, en ciertos casos, coincidir con el acto primero del pensamiento. Se le puede establecer examinando las diferentes interpretaciones de los vínculos entre metáfora y conocimiento, entre imaginario y racionalidad.

A la racionalización de lo real, tarea confiada por excelencia al cientificismo, se la ha visto durante largo tiempo asimilada al trabajo de conceptualización y, por tanto, de abstracción. La epistemología de la ciencia ha sido preparada de este modo por la teoría filosófica del conocimiento, que desde Platón ha determinado y honrado las virtudes del concepto abstracto en el proceso de intelección. Platón, el primero, oponiendo conocimiento sensible (*doxa*) y conocimiento conceptual (*dianoia*), que asciende por grados hacia la representación de las Formas-esencias de los seres físicos, ha dado lugar de este modo al pensamiento puro. Esa necesidad muy catártica de separación de modos de pensamiento se justifica tanto más cuanto la filosofía naciente permanece solidaria de una lengua todavía muy concreta, muy llena de imágenes que había determinado el éxito de los primeros pensadores anti-socráticos[1]. Sin embargo, el mismo Platón conoce y explota los recursos del pensamiento simbólico y mítico, mostrando además, que, a un mismo tiempo,

1. Sobre la lengua filosófica de los orígenes, ver Cl. Ramnoux. *Héraclite, entre les mots et les choses*. Les Belles Lettres, 1959.

puede perseguirse una purgación del pensamiento en el sentido de la abstracción y reservar un lugar para una expresión más poética.

El caso de Platón, al igual que el de Aristóteles en su *Poética* y en su *Retórica*, es ejemplar y la lección antigua quizá valga siempre para la filosofía contemporánea. Porque si el ideal de abstracción se ha impuesto a la racionalidad, los recursos de la imagen, jamás han dejado de ser reconocidos, incluso alabados. Además, la crisis general de la racionalidad, típica de la era posmoderna, ha favorecido en muchos sectores la revalorización del pensamiento analógico. La imagen no está más condenada de modo autoritario, conoce incluso una suerte de rehabilitación, siempre que no se encuentre, en ciertas corrientes de anarquía metodológica, antepuesta como lenguaje heurístico por excelencia de las ciencias[2]. Interrogar a los poderes cognitivos de la metáfora es volver a un problema inaugural de la filosofía occidental, que ha sido planteado en el nacimiento griego de la razón, cuando el espacio entre las palabras y las cosas estaba todavía saturado de poética, y es también centrar los debates sobre la racionalidad de las ciencias y de las ciencias humanas en particular, sobre una cuestión viva, la de los límites de la conceptualización, examinado como procedimiento homogéneo, identitario, autónomo. El desafío de la cuestión es no sólo saber si la racionalidad no debe ser reconocida como compuesta, plural, escalonada, cruzada, sino también preguntarse si, a fin de cuentas, el ideal de la racionalidad clásica, el de las ideas claras y distintas, del sentido propio, del concepto definido, no es una ficción, una utopía, en todo caso una Idea reguladora más que una realidad cognitiva de hecho.

LA METÁFORA DÉBIL

Una primera aproximación al problema comporta la cuestión general de los vínculos entre pensamiento abstracto, en filosofía o en las ciencias, y retórica. Desde la Antigüedad, en efecto, se ha admitido que es necesario no sólo convalidar los contenidos de pensamiento verdadero, sino también, a causa de la instrumentación social del discurso, encontrar modos de despliegue eficaces, adaptados, para convencer o persuadir. No basta con formular ideas según su sola necesidad lógica, sino que incluso es necesario saberlas

2. Ver M. Cazenave (dir.) *Sciences et symboles*. Albin Michel, 1986; o la posición radical de P. Feyerabend. *Contre la méthode*. Seuil, "Points", 1989.

presentar de tal manera que recojan el asentimiento de aquellos a quienes están destinadas a los fines de comunicación o de conversión de creencia[3]. Pero las reglas seleccionadas por los rétores, destinadas sobre todo a aquellos cuyo éxito comunicacional es vital (oradores políticos, abogados, etc.) muy pronto son probadas también como métodos de invención del discurso, es decir, la retórica que, ante todo, debe servir para organizar el desenvolvimiento de un pensamiento, mediante la composición de arreglos ordenados[4].

El éxito e incluso el abuso de la retórica, periódicamente denunciado desde la Antigüedad, ha llevado a menudo a reacciones virulentas destinadas a disociar método de pensar bien y arte de buen hablar. Esta actitud compromete, además, de manera insensible una tesis lógico-metafísica, según la cual el orden de las ideas no está totalmente condicionado por el orden de las palabras, que pensamiento y lenguaje, lógica y gramática ponen de relieve dos órdenes separados, y que a fin de cuentas la lógica debe permitir determinar las fuerzas adecuadas a la formulación de la verdad, las que pueden ser deducidas de las simples categorías y relaciones abstractas del pensamiento. En ese contexto recurrir a la imagen, a la comparación y a la metáfora, se ve severamente reprimido, en todo caso controlado, vigilado, a fin de poner la especulación abstracta al abrigo de las seducciones y de la imprecisión de los juegos de lenguaje. Esta economía de signos, malthusiana y rigurosa, está favorecida por dos presupuestos: el primero según el cual la metáfora constituye siempre un desplazamiento de una significación primera y, por tanto, un desvío generador de pérdida de precisión; el segundo según el cual la imagen no puede ser admitida, en consecuencia, más que a título subsidiario, a fin de facilitar la divulgación del pensamiento. Esta doble orientación debe ser explicitada, ya que constituye el sustrato epistémico de una cierta desconfianza respecto del pensamiento analógico.

Desde Aristóteles, en efecto, la metáfora está definida conforme a su etimología, como un desplazamiento de un sentido propio, incluso como un "tropo" fundado sobre la percepción de semejanzas. "La metáfora es el transporte a una cosa de un nombre con que se designa a otra, transporte o del género a la especie, o de la

3. Sobre este nacimiento de la retórica, ver O. Reboul. *Introduction à la rhétorique*. PUF. 1ª ed., 1991.

4. De donde se desprenden las cuatro funciones tradicionales de la retórica: la invención (*heuresis*), la disposición (*taxis*), la elocución (*lexis*) y la acción (*hypocrisis*).

especie al género o de la especie a la especie o según el lazo de analogía"[5]. Estando el lenguaje asimilado a la ciencia de la palabra exacta, justa, a la nominación y denominación adecuadas, la comparación y la metáfora, poco distinguibles la una de la otra, se ven tratadas como analogías que instauran semejanzas entre realidades a primera vista disímiles. Decir que Aquiles es un león —es decir, que es corajudo "como" un león— no es ganar, sino más bien perder rigor y precisión respecto de atribuirle la virtud del coraje, que conduce a una idea plenamente determinada. La comparación entre un hombre y un león no sería más que un rodeo que el pensamiento racional debería evitar. Una perspectiva tal se integra en una filosofía del lenguaje perfectamente coherente, aun cuando pueda resultar dogmática o reductora, y de la que se puede enunciar algunos principios: el sentido propio precede siempre al figurado y siempre es de más valor; el sentido unívoco vale más que el equívoco; la denotación que remite al referente objeto es más informativa que la connotación que libera asociaciones subjetivas, etc.

A modo de conclusión: una aproximación conceptual semejante, definida, identitaria va a reservar la metáfora para una función secundaria, que no podría ser recomendada más que una vez al pensamiento formado y enunciado según las exigencias de la justeza unívoca. La metáfora semeja en ese caso a la categoría general de la alegoría, que en la Antigüedad servía para designar todos los procedimientos, de una ocultación del sentido primitivo, pero con la satisfacción de producir efectos que facilitaran la recepción[6]. Más tarde, la alegoría se distinguirá más estrictamente del símbolo, ya que aquélla es imagen —narrativa o visual— de éste; en el caso de la pintura, sirve ante todo para hacer sensible (en el sentido de la hipóstasis de la retórica) un contenido ideal abstracto (la idea de justicia encarnada por la imagen de una mujer que sostiene una balanza). Paralelamente la metáfora asigna de este modo una función ilustrativa a un contenido previamente pensado y enunciado en su propia substancialidad ideal. Ese "suplemento" o ese retorno

5. Aristóteles. *Poética*. En sentido estricto la metáfora, fundada sobre la semejanza, debe ser distinguida en nuestros días de la metonimia, fundada sobre la conexión, y la sinécdoque, fundada sobre una correspondencia. Pero epistemológicamente, la metáfora tiende a designar a menudo el conjunto de esas imágenes, que definen los tropos.

6. J. Pépin. *Mythe et allégorie*. Aubier, 1958; G. Gusdorf. *Les origines de l'herméneutique*. Payot, 1988.

metafórico tiene una finalidad ante todo expresiva, un sentido previamente detenido y conformado por el pensamiento y el lenguaje, que gana simplemente en visibilidad, en la posibilidad de sensibilizar (la *Versinnlichung*, en el sentido de Kant). Resumiendo, la metáfora se salva a causa de la ornamentación placentera, de la didáctica hábil o de la voluntad estética de dramatización y teatralización de las ideas. La legitimación ortodoxa de las imágenes del lenguaje mezcla pues motivaciones heterogéneas, lúdicas, pedagógicas, retóricas que mejoran el cambio de pensamiento, en ciertas situaciones, pero que jamás contribuyen a la formulación de esos mismos pensamientos.

La consecuencia de tal opción metodológica y epistemológica es decisiva: se considera que la racionalidad constituye, desde Descartes, una esfera cognitiva pura. Comprende conceptos, juicios y razonamientos abstractos, es decir, emancipados de los datos empíricos, resonancias afectivas, informaciones particulares atenidas a condiciones espacio-temporales accidentales, etc. Platón ya había librado el modelo de una hermenéutica semejante, en el *Fedón* (que a menudo ha sido tomado equivocadamente como un breviario del platonismo, ya que no modela más que un tipo de pensamiento anagógico reglado sobre las matemáticas, que implica el retiro fuera de lo sensible), donde se ve efectivamente que el pensamiento se aparta de las determinaciones empíricas para desarrollar un saber a partir únicamente de las Ideas puras. De modo más amplio, el pensamiento científico moderno pone en funcionamiento ese programa privilegiando en su intelección de lo real, calificaciones de puros modelos conceptuales, formales, algorítmicos. La matematización de lo real podrá incluso autorizar la descalificación del lenguaje ordinario, sospechado de retener en sus redes léxicos o giros pre-científicos, de manera que una imagen gráfica, por ejemplo, sería siempre preferible a una verbal.

Hay, en efecto, tal rigor de construcción abstracta, el que ha sido desarrollado por Gaston Bachelard. Sus trabajos de psicología del conocimiento y de la historia de la formación de conceptos científicos lo convencieron de que nuestro espíritu estaba habitado, de manera espontánea, por imágenes fuertes, resistentes, sobredeterminadas y sobrecargadas de efectos inconscientes, a un punto tal que la imaginación precede incluso toda percepción. Pero si estos estratos de imágenes pueden alimentar la ensoñación y llegar a convertirse en un centro de creatividad poética ellas constituyen, por

el contrario, un obstáculo epistemológico para la inteligencia científica y deben ser sometidas a rectificaciones continuas, también a una suerte de psicoanálisis científico[7]. Para Bachelard, la conceptualización se desarrolla contra la imagen e implica incluso una suerte de permanente depuración que impulsa a producir (conforme a las etapas del "perfil epistemológico") conceptos negativos o conceptos de "sub-objetos", cada vez más alejados de las intuiciones de la experiencia[8]. Es por eso que, a fin de cuentas, se ve la metáfora desmitificada en una doble instancia: ella se desliza hacia el cliché, hacia la imagen sabia, en el campo de lo poético donde no puede hacer comparecer a la vivacidad y la frescura de las imágenes verdaderamente literarias[9]; por otra parte, la metáfora tiende a devenir simétricamente un paredón, un centro de resistencia en la constitución del concepto en ciencia. Bachelard, a imagen del constructivismo de la neo-epistemología, ha sancionado el lenguaje de imágenes, a causa de sus pretensiones por participar en actividades cognitivas, reservándole por el contrario un espacio de libertad creadora en el arte y en la ensoñación.

LA IMAGEN MEDIADORA DEL SABER

Esta actitud, que ha terminado por convertirse en una suerte de vulgata epistemológica, ¿no es ella, en muchos aspectos, sumaria, prematura y, al fin de cuentas, injustificada? Y sobre todo ¿no descansa sobre amalgamas, derivaciones, prácticas caricaturescas que no se percatan de la diversidad y de la complejidad de las situaciones y de las prácticas? Y ¿no convendría entonces asir la metáfora en el interior mismo de las marcas discursivas con finalidad abstracta? De modo que la racionalidad no debería más ser invocada como una categoría única y homogénea, sino dar lugar a racionalidades, a segmentos de racionalización, que puedan tolerar o inclusive necesitar pasajes a través de la imagen. Porque los pro-

7. G. Bachelard. *La formation de l'esprit scientifique*. Vrin, 1967, p. 13 ss.
8. G. Bachelard. *La philosophie du non, essai d'une philosophie du nouvel esprit scientifique*. PUF, 1962.
9. "Cuando las metáforas no son a menudo más que desplazamientos de pensamiento, en favor de un deseo de mejor expresión, la imagen, la verdadera imagen, cuando es vida primera en imaginación, abandona el mundo real por uno imaginado, imaginario". *La flamme d'une chandelle*, PUF, 1961, p. 2. Ver también J. C. Margolin. "Sur les raisons d'un refus, Bachelard et la métaphore", *Annales de l'Institut Universitaire Oriental*. Naples, 1991.

cesos cognitivos, los más utilizados y validados en los procedimientos de las ciencias —humanas en particular—, no son de un solo tenor. Ellos comportan, como lo ha subrayado Pareto y, más recientemente, M. Maffesoli[10], actividades lógicas, formalizables, y otras no-lógicas, ellas convocan a marchas de puesta en relación de enunciados, pero deben preferentemente hacer emerger o estabilizar ciertos enunciados (observación, intuición, visión mental, etc.). Dicho de otro modo, si la metáfora puede aparecer en la estrategia de justificación de un saber, sirviendo a la actividad argumentativa, ella debe ser de manera segura más activa y operatoria incluso en el contexto de descubrimiento donde participa mentalmente del trabajo de inferencias de representaciones heurísticas. Convendría, pues, distinguir en un proceso teorético fases heurísticas, donde el pensamiento da saltos, autodesarrolla contenidos dejándose llevar por objetos, nombres, imágenes o ideas, y otros donde encadena enunciados según oposiciones lógico-formales que impone de manera deliberada. Si la imagen puede, sin lugar a dudas, a primera vista, ser perturbadora en la actividad discursiva rigurosa (deducción, argumentación lógica, etc.), su función no puede ser nefasta, tampoco invalidante como se le atribuye en la génesis de los contenidos de pensamiento. El reconocimiento de la fuerza de información de las imágenes es justamente un en los más antiguos teóricos de la razón. Se podría, desde este punto de vista, encontrar ya en Platón, una operación analógica ejemplar que lucha en favor de su alcance cognitivo, el paradigma.

El interés de Platón es hacernos comprender, a lo largo de todas sus obras dialogadas, el nacimiento y la selección de métodos de conocimiento, que están destinados a aprehender la esencia de las realidades empíricas. Definir de este modo una categoría conceptual —lo bello, el sofista, la virtud—, pone en evidencia una serie de operaciones encargadas de emanciparnos de la percepción de singularidades y diversidades empíricas, para llevarnos a asir la unidad constitutiva del nombre y de la esencia, que debe permitir luego recortarla en especie real. Ahora bien, el pasaje entre la percepción de ejemplos concretos y la asunción conceptual del modelo está rimado por la elaboración de imágenes generalizadoras. Porque, en Platón, la imagen sirve frecuentemente de intermediaria al

10. Ver G. Busino. *Introduction à une Histoire de la sociologie de Pareto*. Genève, Droz, 1968; y M. Maffesoli. *La connaissance ordinaire, précis de sociologie compréhensive*. Librairie des Méridiens, 1985.

conocimiento entre lo concreto y lo abstracto[11]. De ese modo, cuando se trata de buscar la esencia de la justa moral, Platón propone desplazar la búsqueda hacia la justa política, en nombre de un principio de analogía. Porque la Ciudad es al individuo como las grandes cartas lo son a las pequeñas cartas, ellas mismas ilegibles (*República*, III, 368 ss.). Este cambio de escala de análisis, que reposa sobre el principio de proporcionalidad de los objetos (el microcosmos repite el macrocosmos), hace pues, en un sentido, de la Ciudad una metáfora del individuo, lo que explica por qué pueda hablarse, tratándose de la sociedad, de "cuerpo", de "alma" y de "espíritu" (sucesivamente los productores, los defensores y los magistrados filósofos). La metafórica política encontraría, pues, en el uso de la analogía su razón de ser.

Pero, eso que se asemeja todavía a un razonamiento por analogía, deviene en verdad esquematismo metafórico en el momento en que Platón define el paradigma: "Lo que constituye un paradigma (*paradeigma*), es el hecho de que un elemento que se encuentra en un grupo nuevo y bien distinto, allí es exactamente interpretado e identificado en los dos grupos, lo que permite abrazarlos en una noción única y verdadera" (*Política*, 278 ss.). Esta circunstancia, en efecto, debe permitir establecer, entre realidades diferentes, estructuras comunes del ser y del conocer. De esta forma, la técnica del tejido y el oficio de tejer (tomado como ejemplo en el *Político*) devienen la imagen metafórica de realidades tan heterogéneas como la acción del espíritu sobre sí mismo, la acción del político sobre sus conciudadanos, o incluso la acción del hombre dialéctico sobre los géneros lógicos. En todos los casos, la acción de cruzar armoniosamente lo Mismo y lo Otro, el parecido y la diferencia, encuentra en la imagen concreta del tejido un paradigma que concentra e ilustra una operación abstracta.

Ese poder de unificación de lo múltiple, asegurado por esquemas sensibles, puede ser aproximado en Platón a la función del *typos*. Verdadero molde que imprime signos visibles que remiten a las Formas modelos, el *typos* sirve para hacer visible un contenido eidético, sin encerrarlo en un objeto concreto particular que se arriesgue nuevamente a esterilizar el conocimiento agregándolo a lo accidental y

11. Ver V. Goldschmidt. *Le paradigme dans la dialectique platonicienne*. PUF, 1947. H. Bergson convoca, por otra parte, en sentido inverso, la imagen para pasar del concepto abstracto a la intuición de la existencia única de las cosas.

a lo particular[12]. En ese sentido el paradigma, que debe servir de etapa intermediaria al progresivo embargo de una esencia, pone en evidencia una tipificación en la cual lo universal y lo particular se encuentran. La imagen, ciertamente, existe en tanto que fuente de inteligibilidad; todavía es preciso que ella dé lugar a una interpretación reflexiva que extraiga de su concreción de imágenes las estructuras lógicas generales que allí están preformadas. Pero de esto sólo resta que la imagen encuentre aquí una legitimidad y una eficacia ya que asegura una transición, una orientación del pensamiento, que permanecería extraviada a través de lo real, diverso e inmediato de la experiencia.

Esta lección será entendida, en un sentido, por Max Weber, cuando asignará al conocimiento sociológico la tarea de construir para sus objetos "tipos ideales" (*Ideal Type* o *Idealbild*), que se revelan próximos al paradigma platónico. "El cuadro de pensamiento (*Gedanken-bild*) reúne relaciones y sucesos determinados de la vida histórica en un cosmos no contradictorio de relaciones pensadas... Se obtiene un *Idealtype* acentuando de manera unilateral uno o diversos puntos de vista y encadenando aisladamente una multitud de fenómenos dados, difusos, discretos, que se encuentra tanto en gran número, cuanto en pequeño —nunca en partes— y que se ordena según los precedentes puntos de vista elegidos unilateralmente, para formar un cuadro de pensamiento homogéneo."[13]

Convendría entonces discriminar mejor y distribuir diversas operaciones metaforizantes, admitiendo previamente que la definición de la metáfora queda como objeto de debates puntillosos e incluso bizantinos entre los mismos lingüistas. La dimensión poiética de las imágenes del lenguaje puede, en efecto, dejarse aprehender en diferentes niveles, que permiten pasar de la imagen aislada (nivel molecular de las representaciones) a verdaderas estructuras cognitivas (nivel molar); de la metáfora aislada, en una palabra, a la metáfora enlazada, que se extiende sobre frases enteras. Lo que no puede más que inclinar a enlazar el término genérico a un abanico de imágenes, que obedecen a una simple comparación sin visión sintética, o que ellas aparezcan como imágenes genéticas, arquetípicas, que encierran en estado virtual una inteligibilidad sintética, como en el caso del símbolo o del paradigma.

12. Sobre el tipo como *hypotypose*, ver Francis Goyet. "De la rhétorique à la création hypotypose, type, pathos" en J. Gayon *et alii* (dir.), *La rhétorique, enjeux de ses résurgences*. Bruselas, Ousia, 1998, p. 46 ss.

13. M. Weber. *Essais sur la théorie de la science*. Plon, 1965, p. 183.

LA EPISTEMOLOGÍA DE LA METÁFORA FIGURATIVA

No sorprende de este modo ver que la metáfora, liberada de su unidimensionalidad retórica y de su definición reductora, retome una densidad, una dinámica, una fecundidad abandonada desde hace mucho tiempo. Es por eso que muchos teóricos de la metáfora la vinculan íntimamente a la marcha de la modelización científica. Así, para Max Black, "Todo complejo de implicancias sostenido por el sujeto secundario de una metáfora es un modelo de prédicas atribuido al sujeto principal: toda metáfora es la suma de un modelo sumergido"[14]. De igual modo Mary Hesse describe el rumbo explicativo por la recurrencia a una metaforización: "...el modelo deductivo de la explicación debería ser modificado y completado en vista a la explicación teórica en tanto que nueva descripción metafórica del dominio del *explicandum*[15]". Es por eso que ciertos lingüistas, en un primer momento, ciertos epistemólogos de las ciencias humanas después, proponen volver a evaluar la metáfora, viendo en ella la marca, la huella de un embargo originario de informaciones complejas, y no sólo el rodeo gratuito por una semejanza aproximativa[16].

De ese modo Irène Tamba-Mecz, participando de la indistinción creciente entre comparación y metáfora, y de la ambigüedad del término metáfora, propone hacer lugar a una retórica figurativa, en el sentido donde la figura sirve para designar "todo enunciado caracterizado por la propiedad semántica de evocar una significación figurada"[17]. A partir de tal reelaboración, la lingüista puede separar operaciones enunciativas fundadas sobre un sentido figurado verdaderamente sintético, sin necesidad previa de proceder a sustituciones implícitas, como lo creía la retórica clásica. El enunciado figurativo inaugura entonces una aprehensión imagina-

14. M. Black. *Models and metaphors*. Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, 1962, pp. 44-45.
15. M. Hesse. *Models and Analogies in science*. Notre Dame University Press, 1966, p. 171. F. Hallyn, a quien debemos esas referencias, cita igualmente la ayuda de Michel Meyer, *Découverte et justification en science*, Klincksieck, 1970. Ver "De la science comme fait rhétorique", en J. Gayon *et alii* (dir.). *Op. cit.*, p. 142 ss.
16. Convendría, asimismo, replantear la cuestión mostrando que la metáfora no engloba sólo sustantivos, sino que pasa también por la vía del verbo. Los verbos, a menudo más imágenes incluso que los nombres, remiten igualmente a acciones y están pues más próximos a procesos dinámicos, generadores de pensamiento.
17. I. Tamba Mecz. *Le sens figuré*. PUF, 1981, p. 28.

ria de cosas que rompe con la única finalidad de ornamentación. "El enunciado figurado no altera ni las "cosas", ni sus "denominaciones" (las palabras no cambian de sentido), sino que instaura entre ellas relaciones analógicas que, literalmente, contradicen aquellas establecidas por la lógica"[18]. Viendo, ciertamente, en el campo metafórico la entrada en escena de un imaginario, a su turno sobrentendido por pulsiones inconscientes, I. Tamba-Mecz apuesta a destinar lo figurado, antes a la ficción, que a una mira cognitiva. Resta que ella muestra que la metáfora puede escapar a su tratamiento dominante, sujeta a un único sentido de referencias.

Esta relectura de lo metafórico, en lingüística encuentra, además, un apoyo y una ilustración remarcables en el análisis del lenguaje ordinario. Sobre un modo no científico, el pensamiento hace en efecto un llamado a una riqueza metafórica, que señala menos un déficit de racionalidad que no justifica la riqueza de la metáfora para aprehender conjuntos de significaciones anudadas en lo cotidiano, en lo ordinario de la vida, antes de que lo real no sea disecado por una racionalidad analítica. G. Lakoff y M. Johnson, a partir del análisis del lenguaje común, coinciden en la necesidad de arrancar la metáfora del dilema tradicional del objetivismo y del subjetivismo. Sobre las huellas del mismo Aristóteles[19], quien subraya en ésta la virtud poiética, importa reconocer la función heurística de la metáfora que asocia razón e imaginación. "La metáfora es así una racionalidad imaginativa... La metáfora es uno de los útiles más importantes para intentar comprender parcialmente lo que no puede ser comprendido de manera total: nuestros sentimientos, nuestras experiencias estéticas, nuestras prácticas morales y nuestra conciencia espiritual. Esos esfuerzos de la imaginación no están privados de racionalidad: puesto que utilizan la metáfora, ellos emplean una nacionalidad imaginativa"[20].

Es sobre ese fondo que la hermenéutica amplificatoria —con P. Ricoeur a la cabeza— ha podido hacer de la metáfora "viva", un proceso de emergencia del sentido, que enlaza con las primeras

18. *Idem* p. 193.

19. Según Aristóteles: "Las palabras ordinarias transmiten sólo eso que ya conocemos; es la metáfora la que puede producir mejor algo nuevo" (*Rhétorique*, 1410 b).

20. G. Lakoff y M. Johnson. *Les métaphores dans la vie quotidienne*. Éditions de Minuit, 1985, p. 204.

concepciones del pensamiento simbólico, lo que le hacen concluir que "la idea de una metafórica inicial arruina la oposición de lo propio y de lo figurado, de lo ordinario y de lo extranjero, del orden y de la transgresión. Ella sugiere la idea de que el mismo orden procede de la constitución metafórica de los campos semánticos a partir de los cuales hay géneros y especies"[21]. Ya que lo metafórico se encuentra bien enraizado en el puesto de la simbólica —modo específico por el cual un pensamiento se apoya totalmente sobre oposiciones sintácticas y semánticas de la lengua— produce arreglos verbales que orientan de inmediato a un sentido segundo, figurado, latente, que apunta a una interpretación ambigua y presupone una suerte de transcendencia del sentido (*Sinn*) con relación a la única significación denotativa (*Bedeutung*), según la distinción introducida por Frege[22]. La metáfora viva se enriquece pues de las virtudes del símbolo en tanto que es "el movimiento del sentido primario que nos hace participar del sentido latente y de ese modo nos asimila a lo simbolizado sin que podamos dominar intelectualmente la semejanza"[23].

No debe sorprender que las ciencias humanas, la sociología en particular, haya terminado por asumir esta nueva epistemología de la imagen generadora de sentido y afianzar o recomendar una discursividad figurativa, en tiempo y forma, o al menos completándola de una racionalidad formal, conceptual, abstracta. Asociando estructura y sentido, la sociología figurativa, que se opone a una sociología conceptual, según P. Tacussel, pretende instaurar analogías entre sensibilidad y razón y abrir el camino menos a una explicación que a una autorreflexión aclarada por lo vivido: "Las metáforas no son solamente modelos de trasposición fabricadas por el puro intelecto, ellas están sugeridas por el mismo objeto social, él mismo metafórico o emblemático de una figura-esquema del pensamiento. La construcción cognitiva debe ser autorreflexiva y partir del descubrimiento de homologías figurativas entre lo social percibido y lo sociológicamente concebido"[24]. La racionalidad científica se ve entonces en nuestros días dañada, sacudida en sus fundamentos ortodoxos. El positivismo y el cientificismo, que han hecho

21. P. Ricoeur. *La métaphore vive*. Seuil, 1975, p. 33.
22. Ver G. Frege. *Écrits logiques et philosophiques*. Seuil, 1971.
23. P. Ricoeur. *Finitude et culpabilité, II: La symbolique du mal*, p. 22.
24. P. Tacussel. *Mythologie des formes sociales*. Méridiens-Klincksieck, 1955, p. 31; ver también M. Maffesoli, *La connaissance ordinaire*. *Op. cit.*

tanto por la idealización del pensamiento homogeneizante (A. Comte anunciaba, en el siglo XIX, el advenimiento de una razón positiva que debía poner fin al pensamiento metafísico y al pensamiento teológico, marcado por la imagen), y que continúan teniendo sus prosélitos y sus procuradores, han conocido repetidas embestidas que, a los ojos de algunos, caracterizan bien este ascenso de lo no-racional, signo de los tiempos posmodernos.

Sólo resta de esto que en muchos dominios la epistemología abstracta ha debido enfrentar una subversión que tiene su origen en un trastorno de los absolutos lógico-filosóficos, que ha comenzado con F. Nietzsche. Este último, enraizando íntimamente el pensamiento en las turbulencias oscuras del cuerpo, insertando el pensamiento en la vida, ya había podido sostener en qué medida el concepto era una producción tardía y secundaria, una suerte de construcción objetivante en espejo, que se pagaba al precio de un debilitamiento completo del objeto y del sujeto. Eso porque, según Nietzsche, el pensamiento, al contacto con fuerzas espontáneas de la vida, produce en primera instancia metáforas cuyos conceptos son versiones usadas, agotadas. "¿Qué es la verdad? Una multitud moviente de metáforas, de metonimias, de antropomorfismos, en síntesis, una suma de relaciones humanas que han sido poéticas y retóricamente elevadas, traspuestas, adornadas y que, luego de un largo uso, se parecen a un pueblo, cerradas, canónicas y apremiantes: las verdades son ilusiones de las que uno ha olvidado lo que ellas son, metáforas que han sido usadas y que han perdido su fuerza sensible, piezas de moneda que han perdido su impresión y que entran entonces en consideración no como piezas de moneda, sino como metal."[25]

Un siglo más tarde, la epistemología subversiva de un Gilbert Durand mantiene y refuerza esa suposición sobre la autonomía de la racionalidad[26]. Desde los años '60 el estudio de las estructuras figurativas del imaginario lo lleva a distinguir tres grandes estructuras de composición de imágenes (escindir, fusionar, reciclar), que pre-determinan de hecho tres tipos de lógicas conceptuales. Por ella, la misma racionalidad aparece como derivada o como doble de una lógica más profunda que regula imágenes y no solamente conceptos; la racionalidad identitaria, tan reivindicada y utilizada por la

25. F. Nietzsche. *Le livre du philosophe*. Garnier-Flammarion, 1991, p. 123.

26. Ver nuestro estudio: "Pour une subversion épistémologique", en M. Maffesoli (dir.), *La galaxie de l'imaginaire, dérive autour de l'oeuvre de Gilbert Durand*. Berg International, 1980, p. 49 ss.

razón de las ciencias, no sería a su vez más que una forma regional, unilateral de la racionalidad posible. No sorprende que G. Durand asuma plenamente un *status* epistemológico para los símbolos y los mitos y considere que se puede producir un saber verdadero impulsando alternativamente en el registro de mitos o en aquel de las construcciones abstractas de la cienca[27].

¿UN *LOGOS* VERBO-ICÓNICO?

¿Qué es lo que permite entonces fundar esta poética de las metáforas y la confianza que uno puede conferirle en las prácticas racionales? ¿Es preciso sólo incriminar sus éxitos prácticos, o no es lícito volver a su condición de posibilidad, vale decir, mostrar que la metáfora remite de hecho a una imaginación verbal y visual que participa estructuralmente de la construcción de nuestras representaciones, incluso objetivas? En efecto, el lugar de la metáfora en la racionalidad no puede justificarse sólo por tener en cuenta un lenguaje figurado, paralelo a un lenguaje digital, hecho de conceptos tanto definibles como cuantificables. Porque una metáfora no es sólo un fenómeno del lenguaje, es también el signo de que un pensamiento no se expresa, y quizá no se forma ni se desarrolla más que al contacto de formas espacio-temporales y, por tanto, sensibles. Ya que el problema de la imagen en el pensamiento remite en primer lugar al lazo entre *logos* y *topos*, entre ideación y espacialidad, obliga luego a repensar el vínculo entre elementos verbales y elementos icónicos, es decir, visuales, en la representación mental mediante imágenes.

Muy a menudo, en efecto, la lingüística y la retórica no han llevado a cabo la clasificación de sus formas y funciones más que apoyándose sobre las estrictas propiedades internas del lenguaje, oral o escrito. Esta automatización de la sustancia lingüística ha llevado a disminuir o a rechazar la dimensión de experiencia visual inherente a los hechos del lenguaje. O, como lo ha ilustrado firmemente G. Bachelard, una imagen aparece como un complejo indisoluble de elementos de lenguaje (fonéticos, semánticos) y visuales. La "rivière" es una palabra de la lengua francesa, dotada de valencias denotativas y connotativas, pero que no puede ser separada de la percepción o del recuerdo mental de un agua natural y fluida. Toda imagen metafórica arrastra consigo una dimensión

27. G. Durand. *L'imaginaire*. Hatier, 1994; *Introduction à la mythodologie*. Albin Michel, 1996.

verbal y una dimensión icónica aun cuando uno pueda encontrar palabras sin imágenes (en el caso de términos técnicos o de una lengua extranjera desconocida) e imágenes desligadas de palabras (en el caso del sueño)[28]. La metáfora no debe ser considerada sólo como un hecho de lenguaje, sino también como el testimonio de una espacialización del pensamiento. Y cuando una metáfora es genéricamente primera, cuando el sentido figurado lleva a un segundo plano el sentido propio, en suma, cuando el pensamiento poetiza lo dado, esto significa también que el pensamiento y el lenguaje producen originariamente figuras, que son puestas en el espacio, localizadas, conformadas con contenidos intelectuales. Dicho de otro modo, la metáfora atañe a las operaciones elementales del pensamiento, participa de la génesis de sus contenidos, porque el pensamiento tiene un vínculo nato, estructural con una topología.

Esta connivencia genética entre pensamiento y espacio es, en un sentido, una de las mayores adquisiciones de la filosofía contemporánea. J. F. Lyotard, G. Deleuze, J. Derrida, M. Foucault, cada uno a su manera, han medido la importancia de la espacialidad, del lugar, del territorio, en la conceptualización[29]. No sorprende que la imagen y la metáfora lleguen a ser en ellos modos primeros del pensamiento y que el trabajo del pensamiento pueda comenzar a actualizarse como trabajo por y sobre las metáforas, de su producción o de su deconstrucción. Dicho de otro modo, la topología constituye la modalidad primera a través de la cual el pensamiento entra en escena, se pone en imágenes. Todo *logos* es, en primer lugar, inmanente a las imágenes que remiten a formas sensibles. Es necesario concluir con que ciertas formas especiales dan verdaderamente qué pensar, es decir, contienen virtualmente semillas de verdad que pertenecen precisamente a la reflexión de deducir y experimentar. Como lo muestran algunas imágenes simbólicas fundamentales, arquetipos universales, formas pregnantes, el pensamiento puede encontrar allí vectores de inteligibilidad, tipos de discursividad, lógicas de interpretación, sin concurrencia posible. Círculo, línea, cruz, triángulo, pirámide, huevo, cuerpo, árbol, nudo, balanza, laberinto, pliegue, río, etc. no constituyen una enciclopedia heteróclita de imágenes pedagógicas subalternas, sino una suerte de léxico y de gramática generativa de contenidos de pensamiento, de modelización de lo real, de tropis-

28. Ver nuestro análisis en *Philosophie des images*. PUF, Thémis, 1997, p. 23 ss.
29. Ver J. F. Lyotard. *Discours, Figure*. Klincksieck, 1985. Ver también la introducción de Th. Le Nain (dir.) *L'image, Deleuze, Foucault, Lyotard*. Vrin, 1997.

mo explicativo del mundo[30]. Estos arreglos sensibles y espaciales comportan en su propia estructura sensible nervaduras, tensiones, que pueden servir de soporte a desarrollos, deducciones, interpretaciones que sirven para hacer el mundo más inteligible. Incluso si esas imágenes, metáforas, modelos pueden ser llevadas a ser críticas, puras, corregidas, contienen originalmente virtualidades cognitivas, que a veces llegan a ser programas de intelección[31].

Al fin de cuentas, desde el punto de vista de una teoría del conocimiento, parece necesario aportar una doble corrección al modelo dominante: por una parte, el tejido primero en el cual se destacan nuestros actos intelectivos de explicación y de comprehensión, de pronto, se vuelve híbrido, mixto, hecho de elementos lingüísticos y visuales, próximos a eso que uno llama imágenes, con sus halos de indeterminación y sus estratos de sobredeterminación afectiva. Esta iconología espontánea, lejos de poder ser evaluada de manera binaria (positivo o negativo) según el uso que se quiera hacer de ella (posición de G. Bachelard), encierra a la vez representaciones falaces, prejuicios erróneos y esquemas esclarecedores, tipos dinámicos, nudos de inteligibilidad esclarecedora. Conviene pues abandonar la evaluación según el todo o nada, porque la metáfora no es ni siempre estéril o tramposa, ni siempre fecunda e iluminante. Ella es, diciendo la verdad, ambivalente más que ambigua, positiva y negativa dispersándose o mezclándose allí en el origen. Sólo la práctica epistémica puede, por el método de ensayos y errores, permitir discriminar entre obstáculos y palancas epistemológicos. La inteligencia que se impone por tarea explicar o comprender, debe comportarse pragmáticamente con sus materiales metafóricos, en sentido lato, experimentarlos, comprobarlos, sin desprecio ni idolatría. Nuestros complejos verbo-icónicos están disponibles para aventuras cognitivas, su destino depende de los mismos actos a los que se los somete, y de los resultados que se quiera esperar. Combatirlos sistemáticamente sería vano porque el pensamiento no puede inmunizarse contra ellos, seguirlos de manera descabellada sería imprudente, porque uno correría el riesgo de permitir que la racionalidad sea sumergida por lo imaginario. El valor de una metáfora

30. Hemos añadido algunos análisis de este tipo en: "L'imaginal philosophique: du cercle, de l'épée et du miroir", en B. Curatolo (dir.) *L'imaginaire des philosophes*. L'Harmattan, 1998, p. 9 ss.

31. Ver, por ejemplo, Georges Poules. *Les métamorphoses du cercle*. Flammarion-Champs, 1979, para la filosofía y la literatura; y para las ciencias, Gérald Holton. *L'imagination scientifique*. Gallimard, 1981.

no puede jamás apreciarse *a priori*, no puede ser enunciado más que demasiado tarde e incluso a veces muy tardíamente.

Últimamente, esta rehabilitación de lo metafórico en el trabajo conceptual y reflexivo a partir de una teoría de las facultades y de los actos cognitivos, y no sólo en función de sus performances retóricas, conduce de hecho a sostener que la razón se injerta sobre una imaginación. La imaginación no podría, en efecto, estar afectada a la única producción de ficciones, de representaciones irreales por las cuales el sujeto perturba proyectivamente un conocimiento del mundo. Desde Kant la imaginación reconoce dos lógicas, una de reproducción, que parece sujeta a la representación empírica, la otra trascendental y productora de esquemas y de símbolos, que participan en la constitución, en la construcción de la ciencia y de la especulación. El esquematismo trascendental marca de este modo en la historia de las teorías del conocimiento una etapa decisiva en el reconocimiento de una figuración que no se vuelve ni a las determinaciones sensibles de lo perceptible, ni a las determinaciones abstractas del concepto[32]. El neo-kantismo ha prolongado y confirmado esta opción mostrando cómo la representación de las cosas, premisas de su intelección, se recortan en las formas simbólicas anteriores a la intuición empírica de la cosa, pero que dotan a la percepción precisamente de una pregnancia simbólica[33]. El epicentro del pensamiento no está situado ni en las solas impresiones externas (posición empirista), ni en las solas producciones internas de formas conceptuales o ideales (innatismo de Platón o Leibniz), sino en una imaginación trascendental que prepara el trabajo del pensamiento, desde la percepción de la cosa hasta su sometimiento a categorías cognitivas[34].

La cuestión del uso de las metáforas en las ciencias humanas convoca pues a un gran número de saberes y de aproximaciones y desemboca en posiciones más matizadas que los dictados de los formalistas o que el lirismo de los irracionales. La metáfora, cualesquiera sean los sistemas taxonómicos utilizados por tal o cual lingüista, remite a una operación mental compleja, que entremezcla lo verbal

32. Ver nuestro estudio "En quels sens peut-on parler d'imagination créatrice?" en *Revue philosophique de l'Université de Franche-Comté*, 1987, p. 127 ss.

33. Ver las tesis de E. Cassirer en *Philosophie des formes symboliques*, Éditions de Minuit, 1972 y el comentario de O. Féron, *Finitude et sensibilité dans la philosophie d'Ernst Cassirer*, Kimè, 1997.

34. Ver nuestro análisis en el artículo: "Philosophie et iconographie", en *Encyclopédie Philosophique Universelle, Le Discours philosophique*, (dir. J. F. Matei), PUF, 1968.

y lo visual y comporta modalidades retóricas variadas. Mejor que establecer de maneras normativa y definitiva, hemos querido trazar un diagnóstico que atraviesa una gran parte de la filosofía y de la epistemología contemporáneas. En sus usos de lenguaje, como en los metadiscursos que los acompañan, la metáfora se revela no como un instrumento adyacente, contingente, del pensamiento, sino, ante bien, como el efecto de una espacio-temporalización originaria del pensamiento. Porque el pensamiento está tejido de imágenes lingüísticas y ópticas que constituyen su substrato híbrido, pero que se escalonan según toda clase de estratos de funciones cognitivas específicas. Un esquema simbólico se vincula poco con un fantasma y un estereotipo no tiene mucho que ver con un prototipo. Dar pautas sobre lo metafórico no puede hacerse si previamente no se toman recaudos para explicar, clasificar, jerarquizar esta multitud de imágenes. Surgirá entonces que en el imaginario espontáneo se esconde un "imaginal", imágenes o metáforas que no son ni empíricas ni proyectivas, sino que constituyen verdaderos nudos, semillas de un *logos* espermático. Pero la fecundidad heurística o interpretativa de esas formas verbo-icónicas, ella misma, jamás está asegurada de antemano. Construir una discursividad racional implica que uno manifiesta algunas de esas virtualidades cognitivas que las pone en funcionamiento en campos, en territorios hermenéuticos, de los que no se podría establecer la pertinencia en términos de progresión de saber y de verdad, sino después de haber aguardado los resultados. Todo trabajo de racionalización está habitado por una imaginación lingüística y visual, que nos proporciona instrumentos tanto benéficos como dañinos. Así como un arma sirve para cortar, para comer y sobrevivir, o para matar, la metáfora es vitalizante o mortífera. El trabajo del pensamiento debe pues afrontar esta incertidumbre radical y dirigirse a la aventura del saber, lo que es siempre un gran riesgo. Querer legislar de manera dogmática es volver a reincidir en la guerra teológica sin fin de los iconoclastas y los iconódulos. La vigilancia epistemológica no tiene nada que ver con cierta inquisición o con un esteticismo. El valor de verdad de un pensamiento científico se mide con la prudencia de usarlo, que debe saber fluctuar con instrumentos múltiples y heterogéneos y adaptarlos permanentemente al fin que persigue. En ese caso, la metáfora constituye un dato irreductible, una incomprensible constante de la razón, pero cuya razón debe hacer buen uso buscando siempre explotar sus promesas de inteligibilidad, sin ceder a los encantos, muchas veces insidiosos, de sus ilusiones.

CAPÍTULO 3

LA PROFUNDIDAD SIMBÓLICA

El imaginario a menudo no es más que un término cómodo para reagrupar un conjunto heteróclito de producciones mentales, de las que se busca censurar la fuerza nociva o ensalzar los prestigios insuperables. Para escapar a esa elección demasiado binaria —que se encuentra a lo largo de toda la historia— sería quizá razonable preguntarse en primer lugar por qué las imágenes que nos habitan o que nosotros exteriorizamos en las pequeñas y grandes creaciones cotidianas, están cargadas de sentidos y de valores, capaces de ser portadoras de lo percibido y de lo pensado. ¿De dónde proviene, en efecto, esta capacidad de las imágenes por retener nuestra atención, por preocuparnos, incluso por fascinarnos? Si no fueran más que una débil duplicación de lo real, una ocasión de transformaciones fantásticas de recuerdos y de percepciones, lo que en efecto muchas veces lo son, ¿podría darse cuenta de la posición y de la función tanto de los mitos colectivos, cuanto de las ensoñaciones íntimas? La vida de las imágenes, ¿no tomaría su curso en la dimensión simbólica de su forma y de su contenido, dimensión simbólica que le permite darse cuenta de su profundidad, de su consistencia, de su insistencia? En ese caso, más que estudiar, como se ha hecho durante largo tiempo, el imaginario a partir de sus sub-productos más simplificados (fantasma, recuerdo prosaico, estereotipo social), mejor sería, a la inversa, comenzar por remontarse a las imágenes más densas, a las más fuertes, a las más floridas, que nos ponen en presencia de los principios generadores de toda la iconósfera. También conviene, a partir de los materiales proporcionados por la fenomenología de las imágenes religiosas o artísticas —desarrolladas entre otros por Mircea Eliade o Gaston Bachelard—, situar el epicentro antropológico de todos nuestros imaginarios persona-

les o colectivos, en un centro de simbolización, que él solo pueda explicar que muchas de nuestras imágenes no son reproducciones banales de lo real, sino formas genéricas a partir de las cuales lo real puede ser percibido y comprendido. Dicho de otro modo, si el imaginario, al menos en parte, está adosado a una función simbólica, se puede comprender por qué nuestras imágenes nos enseñan muchas veces más sobre lo real que lo real mismo.

La inteligibilidad del carácter simbólico de las imágenes se presenta difícil porque las imágenes —visuales o textuales— siempre pueden ser aprehendidas como simples signos, que remiten a un significado, por derecho inequívoco. El valor simbólico de una representación mediante imágenes no está por lo general inscrito literalmente en su propia manifestación u organización, a excepción de los signos simbólicos cuidadosamente codificados u ocultos. Al principio no hay pues profundidad simbólica más que para una conciencia que mira la imagen como una apertura hacia un sentido desajustado u oculto. Una cruz no sería más que un operador abstracto para el matemático, una señal de orientación para el rabdomante, un signo de pertenencia a una religión para el sociólogo; de modo contrario, llegará a ser un verdadero índice de imágenes de muerte y de renacimiento para quien se abre a la cadena de imágenes y de ideas que lo habita. Por tanto, ¿es necesario decir que esta percepción simbólica de las imágenes no es sino una operación subjetiva, que la configuración simbólica de una imagen no es una sobrecarga ficticia, y que el espacio simbólico no es en absoluto constitutivo de lo imaginario? Por el contrario, puede establecerse que la simbolización es, por cierto, una manifestación primordial del psiquismo, que el sentido de la profundidad simbólica es una aptitud primera del sujeto que imagina, y que la imagen simbólica representa en ese sentido la imagen, la más profunda, con relación a aquellas otras que no aparecen a menudo más que como residuos de desimbolización.

El problema inicial, que condiciona toda revalorización del imaginario, es el de determinar el criterio de una imagen simbólica. Porque si no hay un sentido simbólico sin una imagen sensible, toda representación sensible no comporta una dimensión simbólica. Incluso si se admite, con la fenomenología religiosa, que todo objeto material puede devenir sagrado, y puede, por consiguiente, manifestar una fuerza sobrenatural oculta, no importa qué modo de

presentación de una imagen suscite valor simbólico[1]. Muchas de nuestras representaciones no sobrepasan en absoluto el rango de imágenes-signos, porque ellas no remiten a un significado propio, realidad espacio-temporal o concepto digital. Por el contrario, la imagen puede presentarse como simbólica cuando, por su estructura, no se basta totalmente a sí misma, cuando un excedente de ella invita a acordarla con una dimensión de significación ausente, faltante, trascendente. Tal es la lección contenida en la etimología de *sym-bolon* que, en la antigüedad griega, designaba un fragmento de arcilla, del que una parte previamente separada de la otra está destinada a unirse a su otra mitad para reconstruir una unidad, prenda de amistad entre quienes son los portadores de ellas. Para decirlo de otro modo, a partir del léxico alemán, en un símbolo (*Sinnbild*, acoplamiento de una imagen y de un sentido), la imagen debe romper su lazo inmediato con el referente sensible, debe cesar de ser copia (*Abbild*) para acceder a la categoría de *Bild*, de imagen-cuadro, que tiene valor por sí, que deja que su sentido surja de sí mismo. Como lo muestra H. G. Gadamer[2], la figurabilidad simbólica comporta entonces un "valor de ser" cuyo sentido es buscar el costado de un *Ur-bild*, de una imagen arquetípica escondida, que sirve de nudo de sentido, antes de ser asociada a un contenido sensible mimético o a un contenido inteligible alegórico. Es por eso que la imagen simbólica, sin perder su vivacidad concreta, su enraizamiento sensible, se prestará tanto más a una simbolización, cuanto más se organice como tipo emblemático, a igual distancia entre un contenido particular y uno universal.

Esta configuración original de la imagen simbólica permite por otra parte diferenciarla mejor tanto de la imagen esquemática, cuanto de la alegórica. Como lo ha sugerido ya G. W. Schelling, en el esquema domina una imagen donde "lo particular está intuido en medio de lo universal"; el esquema vacía de ese modo a la imagen de sus determinaciones empíricas particulares para no conservar de éstas más que un plan genérico, más próximo a lo inteligible que a lo sensible. La imagen esquemática está entonces del lado de "la regla de producción de un objeto" según la expresión de E. Kant. En la alegoría, por el contrario, "lo universal está intuido en medio

1. Ver nuestro análisis en *Le sacré*. PUF, "Que sais-je?", 4ª ed., 2001.
2. H. G. Gadamer. *Vérité et méthode*. Seuil, 1976, p. 61; ver también E. Fink, *Le jeu comme symbole du monde*, Éditions de Minuit, 1966.

de lo particular"[3]; la imagen se carga entonces de particularidades elementales, combinadas según un realismo sensible, pero que no sirven más que para poner en imagen el concepto, más que para "significar lo universal". Ni en el esquema, ni en la alegoría lo universal inteligible y lo particular sensible alcanzan verdaderamente a producir una interpretación diferenciada. Ahora bien, como todavía lo propone Schelling, "la síntesis de los dos, donde ni lo universal significa lo particular, ni lo particular lo universal, sino donde los dos no hacen sino uno absolutamente, es lo simbólico."[4]

No basta entonces conque una representación por medio de imágenes se substituya a la realidad para que avenga una representación simbólica, con el riesgo de encerrar la noción de simbolicidad en un conjunto demasiado estrecho que le acerca un sentido operatorio y digital adoptado por el lenguaje de los lógicos. La imagen simbólica exige una disposición fenoménica, un cierto tipo de figuralibidad, que condicione precisamente el juego original de presentificación concreta del sentido. Aun cuando se tenga razón al diferenciar el signo del símbolo por sus vínculos divergentes al significado, el campo de lo simbolizado se presenta siempre como discreto, latente e indefinido, en caso de que el significado del signo sea un referente de término unívoco, no basta con tener por olvidables las propiedades icónicas o semánticas de la cara sensible del símbolo, que por su propia orientación modal, predetermina ya la intención simbólica, sin rendirla otro tanto embarazosa. La imagen simbólica está en la encrucijada de una intencionalidad hermenéutica, apta para pasar más allá de lo sensible, y de una configuración intrínseca de la imagen que lleva la impronta de un sentido todavía más alto[5].

EL LIBRE JUEGO DE LOS SIGNOS

El hecho de que las imágenes pertenezcan al campo simbólico les confiere con frecuencia una apertura y una riqueza de significaciones que vuelven su contemplación o interpretación de manera infinita. Pero ¿de qué naturaleza es ese *phylum* semántico complejo que conduce la imagen hacia raíces ocultas de sentido? Se

3. G. W. Schelling. *Textes esthétiques*. Klincksieck, 1978, p. 45.
4. *Idem*.
5. Ver P. Ricoeur. *La métaphore vive*. Seuil, 1975

conviene por lo general en especificar el símbolo con relación al signo atribuyéndole un doble nivel de significación, un sentido literal y uno figurado. Ahora bien, la adherencia del sentido a lo que simboliza ¿no procede de ese desdoblamiento en sentido literal y figurado, en una clase de libre juego que abre un desvío en la misma medida donde se manifiesta una conexión? Si uno, en efecto, entiende por símbolo, como P. Ricoeur, "toda estructura de significación donde un sentido indirecto, secundario, figurado, no puede ser aprehendido más que a través del primero"[6], se pone el acento sobre la obligación intrínseca de una significación simbólica para pasar a la figura de un simbolizante, pero se arriesga también en entrecruzar nuevamente la distancia entre lo simbolizante y lo simbolizado, en el surco de un dualismo entre un cuerpo sensible y una substancia espiritual separada.

En ese contexto, podría retomarse la indicación proporcionada por Roland Barthes a propósito del mito, cuando lo define como un encaje en un meta-lenguaje: "Hay en el mito dos sistemas semiológicos, de los que uno está encajado con relación al otro: un sistema lingüístico, la lengua (o los modos de representación que le son asimilados) que yo llamaría lenguaje-objeto, porque es el lenguaje del que el mito se apropia para construir su propio sistema; y el mito mismo, que yo llamaría meta-lenguaje, porque es una segunda lengua en la cual habla la primera"[7]. ¿No sería entonces esta sumisión del signo a un meta-lenguaje que funda esta interioridad del sentido en la imagen, esta aglutinación de lo simbolizado y del simbolizante, esta no-separabilidad del *Bild* del *Sinn*? La simbólica sería entonces el "fondo" de lo semiótico, en el sentido en que el plano simbólico toma prestado precisamente la forma del signo para decirse.

Una tal aproximación permite, en todo caso, precisar una primera determinación paradójica de las imágenes simbólicas. Porque el simbolismo pone de relieve una doble propiedad: por un lado, pertenece a un régimen de violencia intrínseca, de lazo fuerte entre sentido y figura, lo que por otra parte da cuenta de la universalidad y del carácter invariante, generalmente atestiguado, de los símbolos; pero, por el otro, conoce un régimen de libertad interior, de juego, de margen, que facilita precisamente la creatividad simbólica y per-

6. P. Ricoeur. *Le conflit des interprétations*. Seuil, 1969, p. 16.
7. R. Barthes. *Mythologies*. Seuil, "Points", 1970, p. 200.

mite individualizar los procesos de interpretación. El simbolismo es pues, a la vez, para retomar el vocabulario de S. Freud, un proceso "libre", en el cual todas las conexiones no están trazadas de antemano. El pasaje en lo simbólico entre lo sensible y lo inteligible puede entonces ser pensado a la vez como una vía recta y como un laberinto.

Quizá sea necesario ver precisamente en esta ambivalencia la clave del estatuto de las imágenes. Porque el simbolizante, poniéndose plenamente como medio de presentación de un sentido, lo oculta al mismo tiempo, lo expulsa a la distancia. Como lo ha notado ya R. Lacroze, sin embargo bien alejada todavía de las adquisiciones de la hermenéutica contemporánea, "la función principal del símbolo no es expresar una idea, sino, por el contrario, reteniendo nuestra atención sobre él, ocupando nuestra sensibilidad, recubrirla, enmascararla, en una palabra, reemplazarla, y por consiguiente impedirle alcanzar la conciencia clara"[8]. La superficie manifiesta y sensible de las imágenes sirve de esta manera de pantalla opaca que separa y desobjetiviza el sentido indirecto que está a la vista. Pero en el mismo momento en que el símbolo se despliega sobre un fondo de ausencia, él también se hace presente; como lo subraya H. G. Gadamer, dejando que el sentido propio tome el lugar del sentido figurado, el símbolo asegura precisamente la más estricta función de re-presentación: "Reemplazando, él representa. Ahora bien, reemplazar significa hacer presente lo que no lo está. De manera que el símbolo reemplaza, representando una cosa, es decir, haciéndola inmediatamente presente"[9], porque pertenece a la misma naturaleza de la imagen simbólica tender a esta presencia por reemplazo: "lo que está simbolizado tiene ciertamente necesidad de ser representado en la medida en que él mismo es inmaterial, infinito, irrepresentable, siendo enteramente susceptible de ser representado"[10].

¿Cómo opera entonces la "toma de sentido" en la imagen simbólica? ¿En qué sentido es preciso entender el término analogía que sirve generalmente para calificar el vínculo de lo literal respecto de lo figurado? ¿No hay, en el corazón de la relación simbólica, una heterogeneidad, un desnivelamiento, un excedente, que llevaría a ver en la imagen simbólica una síntesis originaria entre lo sensible y

8. R. Lacroze. *La fonction de l'imagination*. Boivin, 1938, p. 91.
9. H. G. Gadamer. *Vérité et méthode*. Seuil, 1976, p. 83.
10. *Op. cit.*, p. 83.

lo inteligible, que es sin medida común con los lazos de paralelismo que existen en las comparaciones y las metáforas, para atarnos a las imágenes literarias? ¿Qué es lo que distingue entonces la profundidad simbólica de otros procesos análogos vecinos?

En primer lugar lo imaginario no accede verdaderamente a la simbolicidad más que cuando está liberado de toda función alegorizante, en la cual el concepto precede siempre la producción de la imagen. Como lo ha demostrado J. Pépin, la alegoría era ya para los antiguos la técnica privilegiada para producir y explicar las imágenes de significación indirecta[11]. Desde entonces numerosas marcas semiológicas y filosóficas no han cesado de desterrar el simbolismo hacia el alegorismo, contaminándolo también de abstracción. Incluso E. Kant, quien, con todo, tiene el mérito de haber fundado un poder originario de esquematización para la imaginación, no alcanza a deshacer la imagen simbólica del modelo de la hipotiposis, que define —sobre el modelo de la alegoría— la capacidad de animación sensible de un contenido inteligible[12]. En cuanto a Hegel, para quien las imágenes simbólicas acceden a la dignidad estética de una manifestación sensible del espíritu, el símbolo no es al fin de cuentas más que una "imagen destinada a despertar en el espíritu una idea general"[13].

Ahora bien, la simbolicidad de nuestras imágenes debe ser comprendida de manera más compleja que la alegoría. No sólo el contenido inteligible no preexiste integralmente a la mediación de lo sensible figurativo, que no aparecería entonces más que como un auxiliar, sino, además, la información inteligible no puede ser aprehendida como una determinación intelectual terminada, precisa, acabada. Como lo ha puesto en evidencia la psicología de las profundidades de C. G. Jung, "el simbolismo designa una entidad desconocida, difícil de asir, y, en último análisis, jamás enteramente definible"[14], posición retomada por P. Ricoeur, cuando precisa: "El símbolo no oculta ninguna enseñanza disimulada que bastaría para desenmascarar y que volvería caduca la vestimenta de la imagen[15]. Pero el sentido no es, por lo tanto, inaprehensible, o dejado a la interpretación subjetiva del sujeto. Quizá sería mejor decir que lo sim-

11. Ver J. Pépin, *Mythe et allégorie*. Aubier-Montaigne, 1958.
12. E. Kant. *Critique de la faculté de juger*. Vrin, 1965, N° 49.
13. G. W. Hegel. *Esthétique*. Aubier, Tomo II, p. 278.
14. C. G. Jung. *L'homme à la découverte de son âme*. Payot, 1962, p. 264.
15. P. Ricoeur. *Finitude et culpabilité*. Aubier-Montaigne, 1960, tomo II, p. 324

bolizado se encuentra tomado en una red de significaciones no disociadas, en una composición de nudos donde los contenidos cognitivos se encadenan sin formar, con todo, un sistema cerrado. Las realidades inteligibles o espirituales, que se estiman por encima de las imágenes profundas, matriciales, son tomadas en constelaciones de ideas, que forman campos relacionales, de los que no se pueden recorrer jamás todos los elementos.

La relativa imprecisión, el ineluctable carácter inacabado de la simbolización, características de un sentido total y, por tanto, sin límites, no implica entretanto ningún desorden ni ninguna arbitrariedad. Las cadenas simbólicas latentes, que adhieren al contenido literal de una imagen, no están librados a un desparramarse inestable y aleatorio, sino que encuentran, por el contrario, una suerte de centro de gravedad, de nudo energético, de matriz de información, que se la puede llamar el arquetipo. El arquetipo es entonces, según C. G. Jung, menos una invariante de significación, que una clase de molde de conformación de imágenes, de cuenca semántica, de estructura de recibo de sentido. Las imágenes simbólicas, no son tanto traductoras de un sentido analítico, conceptual, anterior, cuanto modos de expresión de una información virtual, y que no toma sentido más que en el movimiento mismo de su auto-representación sensible.

Esta profundidad del sentido de lo imaginario simbólico se encuentra particularmente ilustrado por la naturaleza equívoca y ambivalente de lo simbolizado, tanto más acentuada cuanto las imágenes se vinculan con relación a los nudos arquetípicos, donde alcanzan el máximo de contrariedad interna. Como lo recuerda M. M. Davy, el símbolo "pone de relieve sentidos diferentes, incluso contrarios. Como presenta parejas, por eso mismo puede hacer nacer oposiciones. De ese modo el símbolo parece ambiguo del hecho mismo de la dualidad de sus antinomias; por ejemplo, medio día/media noche, día/noche, tierra de tinieblas/tierra transfigurada, luz/tinieblas"[16]. Precisamente por eso las imágenes simbólicas favorecen la creatividad imaginativa en la medida en que la contrariedad, la ambivalencia, incluso la oposición, se ponen de manifiesto —según G. Bachelard— como factores generadores de grandes imágenes[17].

16. M. M. Davy, *Initiation à la symbolique romane*. Flammarion, Champs, 1977, p. 99.

17. Ver G. Bachelard, *La poétique de la rêverie*. PUF, 1960.

LA INTENCIÓN HERMENÉUTICA

Esta complejidad de la presencia del sentido en el imaginario permite desde entonces aclarar mejor la apropiación de las imágenes por el sujeto que imagina, que difiere tanto del reconocimiento de una imagen perceptiva, cuanto de la aprehensión de una noción abstracta. La impregnación simbólica por el sentido de las imágenes, que acompaña ya sobre un plano pre-reflexivo, toda actividad de la imaginación, aparece entonces como una marca específica que culmina en la interpretación, entendida ésta como marca intencional de búsqueda del sentido oculto. Si, como la llama Ricoeur: "la interpretación es el trabajo de pensamiento que consiste en descifrar el sentido oculto en el sentido aparente, en desplegar los niveles de significación en la significación literal"[18], ella no podría volverse a un análisis o a una explicación que redujese lo simbolizado a elementos claros y distintos. En el campo simbólico, el sujeto hace la experiencia de una no-separación entre él mismo y su representación, de suerte que el sentido se presenta de golpe como una donación o como una revelación que le ha sido destinada. Como todavía lo subraya P. Ricoeur, "El símbolo es el movimiento del sentido primario que nos hace participar del sentido latente y de ese modo nos asimila a lo simbolizado, sin que podamos dominar intelectualmente la similitud. Es en ese sentido como el símbolo es donante; es donante porque es una intencionalidad primaria que da analógicamente el sentido segundo"[19]. Dicho de otro modo, el pasaje del sentido literal de la imagen al sentido figurado no resulta de una operación constructivista, sino de una orientación comprometida, participativa, que se deja conducir, transportar por el llamado del simbolismo, que se ensordece con el juego presencia-ausencia. La travesía de penetración del sentido oculto de las imágenes no es más una *metá-fora*, un desplazamiento centrífugo de imágenes, sino una *aná-fora*, un transporte centrípeto, un ascenso hacia el plano del "meta". Como lo ha verificado H. Corbin a propósito de la exégesis simbólica en las tradiciones religiosas sufíes, el pasaje de la letra al espíritu semeja una "reconducción" de una cosa participada a un principio de participación, que equivale también a una suerte de conversión interior, que no es muy diferente de la

18. P. Ricoeur. *Le conflit des interprétations*, p. 16.
19. P. Ricoeur. *Finitude et culpabilité*. Tomo II, p. 22.

anamnesis que Platón ponía ya en el corazón de la verdad oculta"[20]. Porque, como lo ha llamado G. Durand, "El gran problema platónico era el de la reminiscencia que, lejos de ser una memoria vulgar, es, por el contrario, una imaginación epifánica"[21].

La condición de una comprehensión simbólica reside entonces menos en la "buena configuración" de la misma imagen, aun cuando ella condiciona la *anamnesis*, que en la disposición interior de aquel para quien se desvela un sentido. La conquista del plano simbólico no reposa más en la existencia de una suerte de "luz natural", que se considera que acompaña la matriz de los conceptos, como para los filósofos clásicos sino, por el contrario, en una luz interior que aclara, según un ángulo y una intensidad propias, la "profundidad" del símbolo. En ese sentido, lo inhaprensible del sentido simbólico depende menos de la adopción de un método, al modo científico, que de una preparación del sujeto a una suerte de apetito de significación. Como lo sugiere Marie-Madeleine Davy, "conviene probar en uno mismo una nostalgia del conocimiento, una apertura constante, un apetito. En la medida de ese deseo de conocimiento, de esa apertura, de ese apetito, el símbolo libera su contenido, o mejor, él se revela"[22]. Es por eso, aun cuando el soporte sensible del símbolo se deje a la vista, que no basta ver para comprender. El sentido icónico del simbolismo, que está presente incluso en la percepción de las imágenes literarias que no escapan a una cierta visualización, pasa también por otros sentidos, que permiten precisamente ir más allá de la apariencia sensible del simbolizante. Es precisamente por eso que, en la tradición de la hermenéutica —como lo recuerda todavía M. M. Davy—, la visión imaginativa está doblada generalmente por un escucha: "El símbolo se dirige primero al oído que a la mirada. Entre los sentidos interiores que doblan los sentidos exteriores, el del oído prima sobre los otros. '"Tú deseas ver, escucha —escribe san Bernardo—, la audición es un grado hacia la visión. Sólo la oreja atenta y vigilante está en condiciones de percibir la voz del silencio. Ahora bien, el símbolo es análogo al 'grito en el desierto', nadie está lo suficientemente atento para distinguirlo fuera de aquel que ha realizado en sí mismo el desierto"[23]. No sor-

20. H. Corbin. *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn'Arabi*. Flammarion, 1958.
21. G. Durand. "L'Occident iconoclaste", dans *Cahiers internationaux de symbolisme*, N° 2, p. 9.
22. M. M. Davy. *Initiation à la symbolique romane*, p. 92.
23. *Op. cit.*, p. 98.

prende entonces que la interpretación de las imágenes devenga "subjetiva", no en el sentido de un parasitaje por las particularidades de un sujeto, sino antes bien en el sentido en que cada uno acoja, según un prisma o filtro que le es propio, la revelación del sentido. "El conocimiento no es jamás idéntico a sí mismo, porque cada toma de conocimiento es otra. De ese modo la luz que aclara el espíritu no es jamás la luz plena, ella es captada siguiendo la etapa de la conciencia que sufre su alumbramiento."[24] De ese modo se explica la atmósfera o la dimensión esotérica de muchas búsquedas del sentido a partir de imágenes: el misterio que rodea la profundidad de las imágenes no remite a algo prohibido, que reserva un secreto a un iniciado privilegiado, sino que designa el carácter interior y progresivo de la aproximación del sentido oculto.

Ese coeficiente de implicancia personal del sujeto en la imaginación verdadera hace, en fin, del camino simbólico un conocimiento operativo, en los dos sentidos del término. Por un lado, la exégesis de las imágenes es un *opus*, una obra, una progresiva puesta al día de una forma inteligible, de la que no se puede hacer economía más que por una transmisión directa. El sentido simbólico no es ni objetivable, ni comunicable, si él no está efectivamente reapropiado por y en la duración interior de un sujeto. La aproximación didáctica de los símbolos no puede jamás ser sustituida por una aproximación que es necesario llamar iniciática. Como lo precisa René Alleau, "si se quiere estudiar los mitos, los ritos y los símbolos, sin traicionar las experiencias a partir de las cuales ellos se edifican, es preciso participar activamente de su génesis existencial y no analizarlos como si se tratase de puros mecanismos lingüísticos o de 'categorías conceptuales'"[25]. Pero, por otra parte, el simbolismo es también operativo en el sentido en que la transfiguración del objeto produce una transfiguración del sujeto, una verdadera *metanoia*. A diferencia de la anestesia propia de la conciencia objetiva, que vacía al Yo de todas las resonancias interiores, la marcha de apropiación simbólica de las imágenes lleva al Yo a cambiar de ser, al contacto con la manifestación progresiva del sentido. Por el compromiso pleno del sujeto, el descubrimiento del sentido oculto entraña una resonancia irreversible del sentido en la totalidad del ser.

24. *Op. cit.*, p. 111.
25. R. Alleau. *La science des symboles*. Payot, 1976, p. 55.

La imaginación simbólica no debe ser demasiado identificada a una pura marcha intelectiva, porque ella implica también una receptividad del sujeto frente a sus imágenes, y por tanto una dinámica afectiva compleja. La dimensión cognitiva de la imaginación, puesta en exergo por la proximidad hermenéutica de la imaginación, exige ser completada por una dimensión psicológica, en el sentido en que ella compete a la totalidad de la psiquis. Porque la profundidad simbólica de las imágenes es inseparable de una tonalidad psíquica, de un *aura* afectiva, que exige la totalidad del Yo. Como lo ha sostenido C. G. Jung, "el símbolo tiene, en tanto que imagen, el carácter de un llamado, excita en el ser total del hombre una reacción global. El pensamiento y el sentimiento, el sentido y la intuición participan en él y no sucede jamás que una sola de esas funciones se actualice con exclusión de las otras, como muchos se imaginan equivocadamente"[26]. La fenomenología del símbolo no es exclusiva de una psicología de las profundidades porque, según el mismo P. Ricoeur, "jamás el intérprete se aproximará a lo que dice su texto si él no ve el *aura* del sentido interrogado"[27]. La revelación simbólica exige los sentidos, pero también el segundo plano del sujeto que allí participa, a través de resonancias conscientes y de interferencias con materiales inconscientes. Lejos de ser fuertemente factor de pérdida de sentido, el aporte emocional y afectivo puede jugar un rol catalítico en la simbolización. El afecto provocado por la imagen, su coloración, su longitud de onda, sirven de "fondo" a la forma simbólica sobre la cual ella sobresale. La imagen no está distanciada en una suerte de neutralidad objetiva, sino inmediatamente correlacionada con la tonalidad del sujeto. El afecto es pues como una forma sensible *a priori* de la imaginación simbolizante. Lejos de purificarla censurándola, el sujeto puede ponerla a disposición de su finalidad hermenéutica. Esta coacción de lo afectivo y de lo cognitivo permite, en efecto, reforzar el carácter operativo de las imágenes: porque el sentido no es sólo lo que el sujeto comprende, sino también lo que él cree. Y la creencia en la verdad del sentido simbólico es, a la vez, lo que favorece la comprehensión intelectual del símbolo y lo que deriva de él. Hay, sin duda, un círculo hermenéutico, como lo reconoce P. Ricoeur, pero que testimonia la imposibilidad de devolver el conocimiento al único modelo de la objeti-

26. J. Jacobi. "Archétype et symbole dans la psychologie de Jung", dans *Polarité du symbole. Études carmélitaines*. Desclée de Brouwer, 1960, p. 177.
27. P. Ricoeur. *Finitude et culpabilité*. Tome II, p. 327.

vidad y de la necesidad de evaluar nuevamente la afectividad como un basamento existencial a partir de la cual hay verdad para mí, lo que no quiere decir solamente, según yo.

Al término de esos análisis sobre el espesor simbólico de nuestras imágenes, herederas o creadas, que debe permitir comprender mejor el lugar que les acordamos, tanto en su expresión religiosa cuanto artística, puede deducirse una doble lección. En primer lugar, las imágenes específicamente simbólicas recubren un conjunto delimitado de fenómenos verbales e icónicos, e importa dotar al imaginario simbólico de una unidad rigurosa, si no se quiere dejar que el símbolo se pierda en una categoría informe. Todas nuestras imágenes no tienen igual densidad, a no ser cuando testimonian una profundidad que les viene de una riqueza de sentido interior, que se separa de toda significación usual. Luego, una dimensión simbólica de las imágenes no es asimilable a una simple sobrecarga de nuestras representaciones mediante valores proyectivos. Ella nos conduce, por el contrario, a presumir un estado de presencia y de expresión del sentido, que no es ni subjetivo, como los valores engendrados por el deseo, ni objetivo, como los conceptos producidos por el entendimiento. A través de lo simbólico experimentamos que no somos la fuente de todas nuestras representaciones y que todas ellas no podrían conseguir el acceso a la plena luz racional. Lo simbólico de las imágenes nos confronta entonces a una alteridad que nos recuerda nuestra propia finitud. Ella nos pone frente a otro lenguaje que el del que generalmente creemos ser el autor, "un lenguaje que nos es hablado mucho más que lo que le hablamos, un lenguaje que, por consiguiente, nos interpela y nos hace vivir y no simplemente un lenguaje que nos da asidero sobre las cosas"[28], tal como lo ha sugerido P. Ricoeur. A través de la experiencia simbólica, el hombre descubre que las imágenes no son sólo la marca de su voluntad, sino el anuncio de un más allá del dato sensible. Por nuestras imágenes nos exponemos a la luz desconcertante de otro mundo. Como lo nota J. Brun, "los verdaderos símbolos no son signos de reconocimiento, no son mensajeros de la presencia sino, antes bien, mensajeros de la Ausencia y de la Distancia. Es por eso que ellos son quienes vienen a nosotros y no nosotros que vamos hacia ellos como hacia un fin que tendríamos más o menos consciente-

28. P. Ricoeur. "Le conflit des herméneutiques", dans *Cahiers internationaux de symbolisme*, N° 1, p. 133.

mente delante de nosotros. Los símbolos son testimonios de lo que no somos; si nos ponemos a escucharlos, es porque vienen a irrigar nuestras palabras con un agua de la que seremos incapaces de hacer brotar la surgiente. Como lo decía Baudelaire, los símbolos nos miran: cuando sentimos su mirada, tenemos la impresión de una presencia que no ha podido venir sino de un más allá señalable. Ésa es la causa de que los símbolos anuncian mucho más de lo que enuncian"[29].

29. J. Brun. *L'homme et le langage*. PUF. 1985, pp. 81-82.

CAPÍTULO 4

LA PARADOJA SIMBÓLICA

Las nociones de símbolo y de simbólico, inquebrantables en la interpretación de las obras humanas (arte, religión) están, sin embargo, lejos de ser objeto de un consenso, a causa de las divergencias semánticas, metodológicas y epistemológicas profundas entre diferentes escuelas o tradiciones. Se puede ciertamente acordar de manera conveniente sobre una comprensión mínima, oponiendo lo simbólico a lo no simbólico. Este último se diferencia de lo simbólico como lo manifiesto de lo latente, lo directo de lo indirecto, lo visible de lo invisible, lo unívoco de lo equívoco, etc. Lo simbólico, en oposición, sería tratado esencialmente junto a representaciones mediáticas que necesitan siempre una interpretación. Esta línea de demarcación, tenida por lo general por cómoda y válida, entre dos planos o tipos de representación, ¿alcanza, sin embargo? ¿Puede economizarse una filosofía de las representaciones e incluso de las intencionalidades de la conciencia y de una interpretación metafísica de los niveles de la realidad y de sus modos de conocimiento? Proponemos presentar en esta circunstancia una inteligencia del campo simbólico tal que se funde en una tradición hermenéutica, heredera de prácticas teológicas y herméticas, y que sea operativa, en nuestros días, bajo formas adaptadas a las exigencias de las ciencias humanas, en autores tan diversos como G. Bachelard, M. Eliade, P. Ricoeur, G. Durand, etc.

LA AMBIGÜEDAD SEMÁNTICA

Desde ese punto de vista, se puede así establecer dos concepciones opuestas, una muy extensa y la otra demasiado restringida. Lo simbólico, en efecto, puede designar ya, en sentido lato, el conjunto de signos del lenguaje, ya, en oposición, en un sentido restringido, una variedad codificada de representaciones figuradas[1]. En la primera perspectiva, de tipo lógico-lingüístico, el símbolo designa todo proceso por el cual una inteligencia llega a distanciarse de la presencia misma de las cosas y a sustituir una re-presentación *in absentia*, aunque todavía concreta, sea bajo forma de imágenes semiabstractas, sea bajo forma de palabras con imágenes, y abstracta cuando la cosa no es pensada más que mediante el concepto. La simbólica deviene así la principal marca del proceso de hominización, ya sobre el plano filogenético, por el ingreso de la humanidad al lenguaje articulado, en contraposición al animal, ya sobre el plano ontogénico, cuando el niño pasa del plano senso-motor al de la imaginación lingüística o lúdica de los objetos[2]. Este término sirve de igual modo, en esta perspectiva, para designar más particularmente a lenguajes formales que simplifican operaciones de pensamiento sobre lo real. Esta aproximación presenta, con todo, el inconveniente de rebajar de golpe el símbolo con respecto al signo, lo simbólico con respecto a lo semiótico, ya que se llamará simbólico todo giro o retraso del contacto inmediato con la cosa por el hecho de recurrir a un signo verbal, visual o gestual[3]; implica también, a modo de corolario, el deslizarse de la representación simbólica hacia la categoría de conceptos abstractos. Es así como éstos ponen de relieve más bien un tipo opuesto de representación que se puede llamar digital, analítica o discontinua, siendo propio del concepto estar liberado de toda adherencia al referente sensible y claramente distinguido de otros conceptos. Puede sostenerse, pues, que tal generalización de lo simbólico respecto del conjunto de hechos de lenguaje y de conceptualización, le quita una gran parte de su conveniencia para discernir, de manera específica, el dominio compuesto de las imágenes.

1. Ver, por ejemplo, la presentación por Guy Lardreau de las voces "símbolo", "simbolismo" y "simbolización" en la *Encyclopédie philosophique universelle: Les notions philosophiques*, tomo 2, PUF, 1990.
2. Ver J. Piaget, *La formation du symbole chez l'enfant*, Neuchâtel, Delachaux-Niestlé, 1970.
3. Es el mismo caso en E. Cassirer en *La philosophie des formes symboliques*, tomo I, El lenguaje, Éditions de Minuit, 1972.

En la segunda aproximación, de inspiración más religiosa, lo simbólico no designa más que una categoría restringida de imágenes, que se distinguen de los signos en general y de los conceptos en particular, por un ocultamiento sistemático de sus significaciones organizadas en cadena. Una simbólica designa entonces un signo —visual o verbal— al cual están ligadas significaciones segundas y disfrazadas, que exigen el conocimiento previo de un código hermenéutico para ser identificadas o descifradas. La simbólica corresponde, en ese caso, a un lenguaje críptico, cuyo enigma o misterio aparente puede ser desvelado por quien está iniciado en significaciones secretas. Esta definición se apoya sobre una práctica extendida en todas las culturas, según la cual uno asocia a ciertas formas, cuidadosamente seleccionadas, valores intelectuales y morales cuyo conocimiento no es divulgado más que bajo ciertas condiciones. Tal es por lo general el caso de los lenguajes secretos, creados en el cuadro de rituales iniciáticos o de ciertos códigos de representación pictórica[4]. Esta concepción del símbolo, por lo demás afianzada o privilegiada más o menos intencionalmente, por muchos diccionarios de símbolos que hacen creer que el conocimiento simbólico se reduce a operaciones mecánicas de codificación o descodificación, por substitución, palabra por palabra, del sentido usual al secreto o viceversa. Incluso si una tal reducción a figuras crípticas lleva a menudo a sobredeterminar, a veces hasta la mistificación, muchas de nuestras representaciones, incitando a buscar detrás de cada una de ellas un sentido oculto, ella permite, sin duda, acceder a una dimensión más sugestiva y fecunda del simbolismo que la aproximación semiótica.

Entre esas dos tendencias extremas, sería desde luego razonable enlazar la simbólica a una categoría de operaciones mentales (el verbo "simbolizar" que llega a ser más esencial que el sustantivo "símbolo") que desplaza ciertos signos hacia el sentido indirecto cuando el mismo pensamiento se opaca entre lo sensible y lo inteligible, entre lo percibido y lo conceptualizado, o viceversa[5]. Pero tal operación de simbolización, que interviene sobre operaciones mix-

4. Es el caso de la simbólica de la francmasonería. Ver J. P. Bayard. *Le symbolisme maçonnique traditionnel*. Ed. Du Prisme, 1974. Puede pensarse también en la rica emblemática de las joyas, flores, animales en los cuadros esotéricos del Renacimiento.

5. Se resume aquí las definiciones de G. Durand y de P. Ricoeur. Ver también J. Juszerak. *Les sources du symbolisme*. París, CDU-SEDES, 1985.

tas, con todo no se deja encerrar en una definición identitaria simple. Su aproximación necesita por el contrario una suerte de reconstrucción mediante perfiles sucesivos, a primera vista antinómicos, lo que permite presagiar que el simbolismo exige una dialéctica fina y móvil, que efectivamente puede desorientar a quienes aspiran a definiciones cerradas, fragmentarias, incluso unívocas.

LA EXPERIENCIA DE LO SAGRADO

Uno de los mayores obstáculos epistemológicos para la comprensión de lo simbólico, que parece ser particularmente pregnante en la ciencia de las religiones, procede de que la simbólica a menudo está fijada, codificada por un séquito de sobredeterminaciones de símbolos codificados, reagrupados en lo que se denominará "la" simbólica. Para evitar esa trampa, interesaría reemplazar lo simbólico en una perspectiva fenomenológica que tenga el mérito de privilegiar menos las representaciones que las intencionalidades de la conciencia. Y de hecho, el espíritu no produce o no encuentra representación-símbolo más que si previamente la conciencia no ha adoptado una mirada simbolizante. Porque la dimensión simbólica no es una propiedad intrínseca de los objetos o de los signos sino, antes bien, su aprehensión: no se puede llegar a la percepción simbólica de una realidad sensible más que si su denotación da lugar a una connotación que la religue a un sentido indirecto. Es así como esta existencia desnivelada de muchas significaciones no depende al principio de condiciones objetivas, inscritas en la misma constitución de los signos. La actitud simbólica, por el contrario, toma su fuente en la elección de un cierto punto de mira por el sujeto, que sólo puede optar, ya por los valores disponibles en el uso de la lengua, ya por los que parecen estar en reserva en un pensamiento supra o meta-lingüístico. Porque, considerado en sí mismo, un signo siempre puede ser aprehendido simbólicamente y un símbolo, aplanado hasta el rango del signo. La creación poética, por ejemplo, se apodera de palabras usuales, incluso usadas, de una lengua (las palabras de la tribu, gratas a Mallarmé), pero en lugar de afectarlas a un sentido literal, a un mensaje de expresión o de comunicación, las inscribe en nuevas combinaciones lingüísticas que activan una pluralidad de niveles de significaciones entre los cuales se instaura una coexistencia, mediante un libre juego, de sentidos figura-

dos. Inversamente, siempre es posible ignorar el encajonamiento de valores simbólicos de un signo, llevándolo prosaicamente a su sola realidad de objeto o de signo.

Esta no evidencia del símbolo está particularmente atestiguada por la categoría religiosa de lo sagrado, en la medida en que ella conduce a duplicar el mundo visible con el invisible que lo rodea[6]. Mediante la representación de signos sagrados, la conciencia afecta ciertas realidades de una ambivalencia, puesto que esos signos son a la vez realidades materiales (físicas o mentales) de nuestra experiencia ordinaria de percepción, y realidades epifánicas, marcadores de una surrealidad, el mundo divino. Lo sagrado corresponde a objetos transicionales, mediadores, de doble faz, una orientada hacia lo visible, la otra hacia lo invisible. Por su intermediación, la conciencia religiosa afecta pues lo sensible de valores suprasensibles, que tipifican la representación intelectual de seres sobrenaturales y eligen en el mundo figuras sensibles que presienten lo trans-espacio-temporal de lo divino. Lo sagrado, desde ese punto de vista, no realza la sola percepción sensorial, porque no percibe más que objetos "profanos", ni la sola intuición intelectual, porque lo sagrado está objetivado y participa de una espacialidad fánica, a diferencia de los contenidos ideales[7].

Con todo, ningún objeto puede imponerse espontáneamente como sagrado. Los ritos religiosos nos ponen en presencia de ciertas formas sensibles (palabras, imágenes, objetos) que un sujeto va a revestir de significaciones segundas, que parecen morar como en reserva, como si ellas establecieran otro orden diferente al simbolizante. Cuando un creyente, por ejemplo, se da vuelta hacia una cruz de madera para orar a su dios, hace como si esta realidad física no fuera reductible ni a un artefacto técnico, ni a un signo direccional, ni a un operador aritmético, sino que permite asegurar una suerte de pasaje entre él y una presencia sobrenatural de lo divino, previamente presumida por un acto de creencia intelectual. De igual modo, leer o escuchar un relato mítico-religioso, es referirse a una historia, que no es aprehendida sólo como una relación factual o ficticia de acontecimientos, sino que nos dice, a través de hechos y gestos particulares, alguna cosa fundamental, arcaica, universal, de

6. Ver nuestra presentación en *Le sacré*, PUF, "Que sais-je?", 4ª edición, 2001.
7. Ver el aporte esencial de R. Otto, *Le sacré*, Petite bibliothèque Payot, N° 128, 1968.

destino sobre nosotros mismos. Mediante ella, una forma física lingüística aparece como simbólica en la medida en que sugiere a conciencia, una superposición, una jerarquía, significaciones encerradas, que están orientadas hacia una altura o una profundidad que conducen a contenidos de pensamiento extendidos con relación a sus determinaciones particulares y contingentes de partida. Esa experiencia subjetiva de una suerte de "abismación" de significaciones plurales, se encuentra además, claramente ratificada y formalizada en la tradición de la exégesis religiosa: de ese modo en la hermenéutica cristiana del Medioevo un texto sagrado debe ser explorado según la pluralidad de sus estratos, que llevan del sentido propio, al alegórico, después al anagógico o topológico, finalmente al sentido espiritual. La desacralización religiosa, y más notoriamente la profanación de objetos culturales, consiste inversamente en negar a formas o a representaciones otra naturaleza u otra función que aquella que está aceptada común, pragmáticamente, en la lengua; para un incrédulo, la genuflexión o las cuentas de un rosario no son más que un movimiento sin finalidad del cuerpo o un adorno decorativo.

Se advierte en esta perspectiva que el campo simbólico no está al principio condicionado por la configuración propia de ciertos signos, sino que reside ante todo en un vínculo de significación que el sujeto establece entre él y los signos. El valor simbólico depende antes de la mirada que de la cosa vista, de la conciencia antes que del mundo. Es por eso que a los valores simbólicos se los siente, por lo general, atribuidos de manera privilegiada a signos fuertemente ambivalentes, la ambivalencia se presta de manera particular para realzar el significado al rango de simbolizado, y se los ve señalados por una redundancia de signos, en particular en los mitos, procedimiento que sirve también para los propósitos simbolizantes.

UNIVERSOS SIMBÓLICOS

Con todo, esta primera aproximación fenomenológica no debe llevar a afianzar una aproximación subjetivista de la hermenéutica, que implicaría el riesgo de hacer derivar la simbólica hacia un relativismo, en muchos aspectos incompatible con la estabilidad —incluso la universalidad— de los contenidos simbólicos, tal como

lo verifica la religión comparada[8]. Porque los valores simbólicos no son abandonados a la decisión arbitraria de la actividad de la que los interpreta. De hecho, aparecen a la vez como libres y como ligados, a la manera de los contenidos del sueño, que resultan, según Freud, de un trabajo de elaboración de lo inconsciente[9]. Existen, en efecto, retículas y arborescencias, en cierto modo subliminales, entre lo simbolizante y lo simbolizado, que dibujan trayectorias de actualización del sentido. No sorprende, en consecuencia, que el campo simbólico haya podido ser asimilado, por ciertas tradiciones espirituales, a un mundo de imágenes sentidas, que están dotadas de una suerte de permanencia psíquica, de "antitipia" propia, al igual que objetos físicos[10]. Si uno no quiere comprometer tal estatuto ontológico, que va acompañado de una filosofía de la imagen asimilada a un ser autónomo, a la intersección del mundo sensible y del mundo inteligible, no se puede vaciar, mientras tanto, la experiencia psicológica que permite experimentar al sujeto una resistencia propia frente a la actualización de un sentido simbólico. Los colores, por ejemplo, aparecen dotados, en todas las culturas, de valores afectivos e intelectuales próximos, los animales realzan una emblemática que no se modifica al grado de los deseos, las formas vegetales son integradas en un cuerpo de significaciones comunes. Esta dimensión de semi-objetividad de los contenidos simbólicos va además, paralela a una comunidad transcultural de pensamientos simbólicos, largamente desarrollada por el comparatismo simbólico.

Es por eso que los valores simbólicos están muchas veces ligados a nudos espermáticos, a matrices generativas, lo que C. G. Jung designa con el término de arquetipos. Desde ese punto de vista, el arquetipo constituye una forma psíquica infra consciente, que sirve menos de archivo o de memoria antihistórica de símbolos, que lo que bastaría para hacer salir de su estado latente, de potencia informante, de cuenca semántica, a partir de la cual los símbolos pueden ser producidos por la imaginación[11]. La arquetipología jue-

8. Ver J. Servier, *L'homme et l'invisible*, Red Imago-Payot, N° 379, 1980.
9. Ver S. Freud, *Introducción a la psicoanálisis*, Payot, 196, y el comentario de T. Todorov en *Théories du symbole*, Éd. du Seuil, 1985.
10. Tal es la toma de partido de la tradición romántica. Ver G. Gusdorf, *Le romantisme*, Payot, 1983.
11. Sobre el arquetipo de C. G. Jung, ver I. Jacobi, "Archétype et symbole dans la psychologie de Jung", en *Polarité du symbole*, Études carmélitaines, Desclée de Brouwer, 1960.

ga así, para los símbolos, el rol de una gramática generativa, que ajusta la conciencia a una organización subterránea, pero sin desactivar el trabajo incomprensible de la apropiación de símbolos por el sujeto, en función de los estímulos de las formas simbolizantes. Adosando así la simbolización a estructuras dinámicas, a potenciales semánticos, no se consolida ninguna naturalización, tampoco una biologización de los símbolos, como se le ha reprochado a la psicología de las profundidades, sino que se proporciona una herramienta metapsicológica para hacer más inteligible la *chréode* simbólica, el camino canalizado de la interpretación, que obliga a remitir los valores simbólicos a universales virtuales.

Tal opción epistemológica se ve reforzada cuando se tiene en cuenta la resistencia de ciertas imágenes para sostener un trabajo de simbolización. Prueba de ello es que lo simbólico se encuentra tan bien condicionado por una "estructura figurativa", según la fórmula de G. Durand, que constituye una suerte de pre-determinación noemática para las intenciones simbolizantes. Como ya lo hemos establecido, una imagen símbolo se diferencia en ese sentido de una simple duplicación, de un *Ab-bild*, de una reproducción que remite miméticamente a su modelo sensible o inteligible. Ella debe parecerse a una suerte de imagen autónoma, un *Bild*, como lo sugiere H. G. Gadamer, es decir, debe disponer de una "valencia de ser" que la distinga tanto de la imagen esquemática, cuanto de la alegórica. La imagen simbólica exige, pues, una configuración propia, una figuralibilidad (una "*Bildhaftigkeit*"), que condicione precisamente el juego original de presentificación del Sentido desnivelado, del simbolizado. Lo simbólico implica así propiedades icónicas del rostro sensible del símbolo que, por su propia orientación, predetermina la intención simbólica, sin convertirla, con todo, en embarazosa.

Resta que esta semi-objetividad estructural del símbolo no signifique que se pueda objetivar el sentido de lo simbolizado, es decir, comprenderlo de manera última y unívoca. Porque si la significación no está abierta, en el sentido de libre, arbitrario, ella no podría tampoco clausurarse como la de un símbolo que siempre puede ser conducido a una identidad simple, incluso provisoria. Como lo subraya G. Durand, retomando la definición de R. Thom, lo simbólico resulta más bien de una tensión conflictiva entre dos identidades en posición de quiasmo: "lo simbólico

es el encuentro necesario de dos modos exclusivos de identidad: la identidad del simbolizante que localiza, 'encarna' el sentido, pero también la identidad de lo simbolizado que trasciende todos los límites locales, que se sitúa en lo que la física moderna llama la 'no-separabilidad'". De ese modo en un sistema cualquiera, el de la paloma, por ejemplo, la imagen simbolizante comprende una extensión ilimitada, ninguna especie de paloma no estando privilegiada en la simbolización, sino una comprensión débil, reducida, puesto que sólo es tomado en cuenta el atributo instaurador de la paz. Por el contrario, del lado de lo simbolizado, la idea comporta una extensión débil, la idea de paz localizándose en la sola especie de la paloma, pero una comprehensión ilimitada del hecho de la cadena arquetípica connotada por la paz. El carácter operativo de la simbolización reposa finalmente sobre este equilibrio de contrarios, sobre ese doble proceso de actualización y de potencialización, de no-conjunción y de equivalencia de dos rostros del sentido. Como lo precisa todavía G. Durand: "los dos términos del '*symbolon*' pertenecen a dos infinitos de diferente potencia: uno, el significante simbólico, es del lado del simple infinito de apertura en "extensión", el otro, el significado, es del lado del infinito en comprehensión, es decir, de una infinidad de signos. Así pues el significante simbólico es siempre inadecuado con relación al significado, es como dicen los teólogos, "parabólico". Es porque, a pesar de su consistencia compleja y de su estructura informativa lógica, lo simbolizado jamás se deja agotar. Por naturaleza, el campo simbólico convoca a una apropiación de lo infinito porque el sentido inherente no puede ser más que aproximado, jamás plenamente comprendido, es decir, tomado como un objeto.

DONACIÓN Y PARTICIPACIÓN

Si la dimensión intencional del simbolismo debe ser asociada a una estructura figurativa, importa, para terminar, volver a pensar la misma finalidad simbólica. Porque, para ciertas miradas, la intención simbolizante se revela más compleja que lo que se muestra a una primera aproximación fenomenológica. Lejos de ser unidimensional, convoca a dos atributos opuestos, dado que es, a la vez, pasiva y activa. En efecto, para que podamos ser receptivos al

plano simbólico de una realidad, es decir, capaces de sobrecargar de sentido, es necesario también que estemos dispuestos en vista a, disponibles para. Dicho de otro modo, la actitud simbolizante debe estar acompañada de un estado de espíritu, de un estado de alma que nos instale en un clima, un ambiente, una atmósfera particular, opuesta a los valores de urgencia, de utilidad, de adaptación, de acción. Porque la actividad simbólica pone de manifiesto un proceso en parte involuntario, lo que a veces se compara con una germinación espontánea de imágenes y de valores intelectuales que se desarrollaría por encima de la conciencia. El interés marcado por los exploradores del inconsciente desde los románticos, respecto del símbolo, ha llevado de manera incontestable a privilegiar un basamento afectivo-simbólico que entraría en juego sin participación deliberada del sujeto[12]. De igual modo la hermenéutica religiosa ha tenido tendencia a menudo a describir el camino simbólico como una experiencia de receptividad espiritual, como una revelación, como si los símbolos dejasen descender su cascada de niveles de inteligibilidad en un Yo pasivo. Desde ese punto de vista, el vínculo del símbolo y de lo sagrado ha llevado a alinear los procesos hermenéuticos sobre manifestaciones hierofánicas, los símbolos aparecen en la conciencia a la manera de los actores que se suceden sobre una escena de teatro. Sin duda, esas interpretaciones corresponden, en parte, a lo vivido de la conciencia simbólica, que descubre pensamientos aunque no crea, que los recibe como un don más, aunque no los produzca como artefactos. No somos maestros de contenidos simbólicos, estamos, más bien, afectados, nos percibimos como destinatarios y no como autores[13].

Pero esta dimensión pasiva, este *pathos* erótico, debe ser enlazado a una dimensión contraria, donde la intención simbolizante de la conciencia exige, por el contrario, una energía, una fuerza, en suma, un componente activo, incluso activista. La receptividad pasiva debe ser conjugada con una espontaneidad que no es otra que la de la imaginación. Porque si, bajo un cierto ángulo, descubrimos los contenidos del pensamiento simbólico, bajo otro, participamos de su expresión consciente por una actividad global de nuestro Yo. El desvelamiento de los niveles simbólicos va a la par, en

12. Ver, por ejemplo, la tesis de G. Schubert. *Le symbolisme du rêve*. Bibliothèque de l'hermétisme, Albin Michel, 1952

13. Ver J. Brun. *L'homme et le langage*. PUF, 1985.

efecto, de una activación del conjunto de nuestra vitalidad y de nuestra vigilancia. No podemos dejar en libertad las cadenas del símbolo y apropiárnoslas como objetos de interpretación por más que reunamos en nosotros la tensión de la vida. Gaston Bachelard, desplazando su atención del Cogito del que duerme hacia el Cogito del soñador despierto, ha felizmente rehabilitado, en los procesos imaginativos provistos de contenidos simbólicos, la actividad dinamógena del sujeto, que engloba tanto la actividad kinestésica, cuanto la creatividad imaginativa ligada a la movilidad voluntaria de las imágenes o la fuerte presencia del sujeto en el mundo[14]. Los valores simbólicos se imponen al sujeto a medida que compromete su cuerpo en el pensamiento, que activa sus representaciones al contacto de gestos o estímulos sensoriales al contacto de materias exteriores. Para entender sus representaciones, el sujeto no podría permanecer sólo pasivo, inerte, dormido, como si los símbolos no pudiesen surgir más que en un estado de retiro del mundo, de cierre de los sentidos, de contemplación etérea. No basta, por consiguiente, estar situado "ante" las formas simbolizantes para hacer surgir de éstas pensamientos ocultos, con el riesgo de volver a conducir los procesos de objetivación y de espectacularización. Porque si, en un sentido, los símbolos nos miran, no podemos mirar de manera impasible el manifestarse de los símbolos. Ellos no son arrancados a su no-pensamiento más que al precio de un descondicionamiento de todas las representaciones calcificadas por los hábitos y las conductas de adaptación, de una experiencia de conversión de la mirada, que hacen disponibles otros horizontes, además del visible y del acostumbrado. Los contenidos simbólicos tienen más posibilidad de activarse cuando nos arrancamos de nuestra posición de observadores delante de las formas y captamos en todo nuestro ser su brillo, su profundidad. Desde ese punto de vista la fenomenología del pensamiento simbólico nos invita a desintelectualizar la exploración de la profundidad de las cosas, en provecho de una aventura interior, que nos conduzca a desobjetivar los objetos. Es en el corazón de lo sensible, nunca visto, sino penetrado, interiorizado, donde tenemos más posibilidades de hacer emerger las imágenes latentes las que son portadoras de pensamientos nuevos. La cadena de símbolos se desarrolla entonces al ritmo del cuerpo a cuerpo con el mundo, en lugar de ser contemplado especulativamente. La percep-

14. G. Bachelard. *La poétique de la rêverie*. PUF, 1960.

ción simbólica es una experiencia de vida en contacto con el mundo, so pena de habitar un saber muerto y cerebral. Porque se puede evocar sabiamente, a la manera de un diccionario, asociaciones de símbolos, sin hacer verdaderamente la experiencia de su carne y de su resonancia. Ésta supone entonces un compromiso de todo el ser. Es por eso que la mira simbólica ha sido asociada siempre a esquemas comportamentales a los que se considera para mantenerlos activos, lo que remite a la práctica ritual. Lo simbólico gana pues al ser desintelectualizado y sumergido en el obrar mismo, lo que precisamente no han comprendido ni tomado a su cargo las instituciones religiosas. El símbolo debe ser aprehendido sobre el mismo plano que el mito, cuya virtud existencial no se actualiza jamás salvo en la puesta en escena ritual.

En conclusión, el plano simbólico así determinado, no se presta a una definición lapidaria. Todo muestra, por el contrario, que ese plano sutil de nuestras actividades de pensamiento debe estar cercado de muchas maneras, incluso según aproximaciones opuestas. Pero los atributos así deducidos (subjetividad/objetividad, pasividad/actividad), lejos de ser contradictorios, deben ser considerados en su conjunto para semejar todas las condiciones de una identificación con lo simbólico. De ese modo la racionalización epistemológica de lo simbólico, indispensable para arrancarla a las brumas de lo irracional, no podría contentarse con una racionalización idenititaria. El símbolo, para ser aclarado, exige una suerte de complejización de la racionalidad, de racionalidad paradójica, inaccesibles a muchas tradiciones filosóficas, demasiado lógicas o estructuralistas. Si la razón puede aproximarse al símbolo, no podría entretanto debilitarlo, domesticarlo, puesto que el pensamiento simbólico es precisamente un modo de pensar que se quiere supra-racional. La intención simbólica es precisamente esta apertura de la inteligencia a un sentido que la sobrepasa y que no deja de cuestionarlo jamás.

CAPÍTULO 5

EL SENTIDO DEL MITO

La potencia simbólica y el valor existencial de la esfera de las imágenes no se dejan aprehender en ninguna parte mejor que en el mito. Por la categoría de mito (en griego, *mythos*), no se trata sólo de entender las mitologías, el cuerpo ya constituido de relatos más o menos religiosos, que se refieren a las creencias y a los ritos de una sociedad, sino, más profundamente, a la capacidad de la imaginación humana para producir relatos ejemplares, lo suficientemente ricos y complejos como para autorizar variaciones indefinidas y para dar lugar a una participación y a una transmisión colectivas. El mito remite pues a una conducta fabuladora específica, tanto desde el punto de vista de la actividad productiva, cuanto desde el punto de vista de la receptividad. La participación en el mito es además, por lo general doble: cada uno se encuentra a la vez como receptor, por la escucha, por la lectura, y siempre un poco como re-creador, en la medida en que la transmisión, oral o escrita, viene a marcar el relato con un toque imaginativo personal.

El mito ha sido reconocido de modo progresivo por las ciencias humanas como una instancia mayor de las actividades de la imaginación y sus contenidos sometidos a una investigación sistemática, tanto desde el punto de vista sintáctico (estructura formal de los relatos), cuanto semántico (contenidos simbólicos). Mientras el mito estuvo largamente asociado a la expresión ingenua de una simple fantasía, numerosos trabajos —los de C. G. Jung, M. Eliade, G. Dumézil, G. Gusdorf, P. Ricoeur, H. Corbin o G. Durand, entre otros—, han hecho penetrar en el imaginario mítico un alumbramiento racional, que ha permitido extraer de éste una lógica, de encontrar allí estructuras y leyes de constitución, de dar cuenta del

enredo de funciones y de fuerzas de significación. Hoy está fácilmente aceptado que el mito es para ser "tomado en serio", que conviene dotarlo de una consistencia semiológica, de una autonomía noética y de una eficacia psíquica. Todas esas investigaciones, que han confirmado la profundidad y la coherencia particulares de la imaginación mítica, están condicionadas por una comprehensión de lo que hace a la unidad genérica de esta categoría de imágenes, fuertemente enlazadas entre sí y dotadas de una significación lo suficientemente densa como para dar lugar a una repetición, a una reinterpretación sin fin. Retornar a la definición de imágenes míticas constituye pues un momento indispensable para comprender mejor la vida de las imágenes, en general, en nuestro psiquismo y en los procesos que los acompañan.

EL DESCONOCIMIENTO DEL MITO

La antigua desconfianza respecto de las producciones míticas se apoya, por lo general, en la gratuidad, en la inverosimilitud, incluso en la incoherente apariencia de los relatos, que testimoniarían que se trata, ante todo, de juegos de espíritu, así como sobre su abundancia desordenada, en un mismo aire cultural, que da la impresión de un imaginario estorbado o saturado de relatos, a fin de cuentas portadores de poco valor intelectivo. Esta incomprensión del imaginario mítico ¿no viene, sobre todo, de que se toma como objeto de estudio historias míticas, atomizadas, descompuestas, descontextualizadas, incluso simplificadas, reducidas? Uno se arriesga así a no distinguir lo suficiente, en la constelación de los mitos, las historias que no obedecen más que a una lógica de magmas, de amalgamas, de asociaciones libres, de yuxtaposiciones aleatorias o arbitrarias, y aquellas que son realmente historias fuertes, enlazadas, que ellas solas pueden servir para comprender el espesor y la invariabilidad de la imaginación mitificante.

El tejido imaginario del mito ha escapado durante largo tiempo, en efecto, a la investigación ya que estaba prisionero de opciones metodológicas reductoras, que llegaban a ser otro tanto obstáculos epistemológicos. En primer lugar, la mitografía a menudo es mantenida en el cuadro de un método semiológico, de tipo atomístico, que privilegia las imágenes-elementos, las imágenes-aisladas. Muchas investigaciones sobre las actividades de la imaginación en

los mitos no han hecho referencia más que a la imagen molecular, que un antiguo prejuicio intelectualista ha ubicado en el surco de la categoría simple, incluso simplista, de la imagen perceptiva. La imaginación ha sido concebida de este modo como una actividad combinatoria de representaciones empíricas, factuales, que, luego de la mediación de la memoria, no podía engendrar sino imágenes débiles o fútiles. Ese carácter mediático de la imagen y su incorporación artificial en los conjuntos narrativos, privados de fuerzas objetivas internas, atribuidas a lo único real, no podían luego más que alimentar el proceso de infidelidad y de traición de la imagen con relación a una realidad en sí, a una "historia verdadera", que sea desplegada a través de un dato accesible a la observación o tomada en su esencialidad por una actividad conceptual demostrativa. La descalificación de la imagen, en general, y de los relatos míticos, en particular, como prototipos de irreal, resulta pues, ante todo, de una aproximación analítica que intenta definir los tipos verídicos de relación, respecto de los cuales las imágenes llamadas de ficción, no pueden aparecer más que como descartes, desviaciones, deformaciones, sin otro valor, en rigor, que afectivo, onírico o estético. Por esto los mitos a menudo son considerados sólo como "fábulas", fuentes seguras de placer, medio indirecto de discurrir, tal vez, pero jamás como modalidades originarias dadoras de un sentido figurado, de manifestación, en el tiempo narrativo, de una verdad fundamental. Aplanando de este modo la profundidad simbólica, inherente al mito, anexándolo a las formas y a las funciones de la imaginación reproductora o proyectiva, el método analítico de estudio del imaginario mítico ha llegado a negar a la imaginación toda capacidad de descubrir originaria de un sentido, toda aptitud para tejer un lenguaje complejo de imágenes, toda posibilidad de llegar a ser un pensamiento figurativo.

Este desconocimiento de la organización molecular de las imágenes ha permitido, sobre todo, el ocultamiento del nudo, del centro de gravedad simbólica de los relatos míticos. La historia mítica no tendrá, al menos, su interés más que en su proveniencia histórica, en hechos que constituirían el comienzo efectivo de ésta (el mito es en tal caso leyenda), o de su función alegorizante, el mito desplegando entonces, en una puesta en escena narrativa (la *mimesis* de Aristóteles) eso que el pensamiento abstracto puede o debería asir en la unidad y la simplicidad de un juicio. La configuración de un mito depende entonces de la suma de imágenes que lo constituye;

el ligamen y la organización propia de las imágenes (personajes, acciones, etc.) no ponen al descubierto más que la libre subjetividad de su autor o del portador de su palabra. Es por eso que esas aproximaciones privilegian el único lazo de asociación entre los constituyentes del mito (los mitemas), que priva desde luego la composición de un mito de una lógica interna, que ella sola permitiría, sin embargo, elevarlo al rango de una palabra primordial, de un auténtico *logos*[1].

UNA ESTRUCTURA TRASCENDENTAL

Si, por el contrario, se quiere proporcionar los medios de evaluar el vínculo y la pregnancia simbólica de las imágenes en el mito, importa aprehenderlo, de golpe, como una totalidad multidimensional, dotada de una generatividad propia. ¿Cómo pensar entonces esta concreción específica de la iconósfera, esta forma de imaginario que no es el simple producto de una fantasía? Una función productora de mitos, ¿bajo qué condiciones puede ser conferida a la imaginación?

Acordar autonomía y profundidad al mito, implica en primer lugar que se abandone el presupuesto filosófico clásico según el cual no existe más que una sola fuente fundamental de nuestras representaciones (experiencia sensorial o concepto). Reconocer a la narratividad mítica una dimensión dadora de imágenes y de sentido, implica, por el contrario, que el hombre dispone de un poder originario de representación de una totalidad significante, irreductible a sus componentes elementales. El mito debe ser abordado entonces como un todo sintético, cuyo sentido intrínseco no puede ser obtenido más que por descomposición en unidades previas[2].

El mito constituye, desde este punto de vista, un modo narrativo propio para revelar un contenido de pensamiento. Contar una historia mítica no es llevar un hecho o una idea en un relato imaginario, sino, de golpe, manifestar una inteligibilidad, expresar un sentido por una vía narrativa. El mito aparece entonces como una

1. Sobre la aproximación racionalista del mito, ver los trabajos de J. P. Vernant, *Mythe et société chez les Grecs*, Seuil, 1992; *Mythe et pensée chez les Grecs*, La Découverte, 1990.

2. Este reconocimiento fue tratado ya por Schelling, *Introduction à la philosophie de la mythologie*, Aubier, 1996 y desarrollado por E. Cassirer, *La philosophie des formes symboliques*, Éditions de Minuit, 3 tomos, 1972.

estructura lingüística y simbólica a través de la cual un contenido intelectual entra en nuestro universo de comprehensión. Como lo han notado ya algunos poetas y filósofos románticos alemanes, en el mito cierta experiencia del mundo se da a nosotros de manera "tautegórica", la que no puede descomponerse, donde los hechos, sus ligámenes y su revelación de sentido están indisociados en el relato tomado en sí mismo[3]. El mito constituye entonces, no una etapa preliminar, infantil de la inteligencia —antes de que el espíritu se eleve hacia una discursividad abstracta—, sino una irreductible vía alternativa. La imaginación mitificante actúa pues en el sentido inverso al de la inteligencia analítica, para la cual el mundo se da a través de elementos separados que luego es necesario recomponer en conjuntos significativos mediante una operación lógica de construcción.

Pero las narraciones míticas no pueden pretender en el estatuto de hecho mental plenario, el mismo título que el conocimiento empírico y la inteligencia raciocinante, ya que su configuración está injertada sobre un nudo primitivo de significación. Es así como una antigua tradición de lectura del mito, que se remonta al antiguo evemerismo, no ha cesado de asimilar el contenido de las narraciones a una traducción fabulosa, a una representación de un hecho o a un sentido exterior al mito mismo. Al igual que las imágenes segundas, el mito exigiría siempre ser transcripto en términos de antecedentes reales; no sabría ser entonces sino más que un ayudante, un artefacto que remite a una información heterónoma. La inteligibilidad de los relatos puede entonces encontrarse en simples motivos proyectivos, biográficos, históricos[4].

En contraposición, los valores positivos, generalmente atribuidos al mito por la hermenéutica, no llegan a ser inteligibles más que si uno presta al mito una suerte de matriz generadora de sentido, de *logos spermatikos* propio, que innerve la lengua de imágenes simbólicas[5]. La existencia de una clase de código genético interno, independiente de eventuales suertes, de variaciones contextuales, deviene el único medio de discriminar el relato mítico de la simple

3. G. W. Schelling, *Textes esthétiques*, Klincksieck, 1978; ver también Walter F. Otto, *Essais sur le mythe*, T.E.R., 1987.

4. Sobre el evemerismo antiguo, ver M. Détienne, *L'invention de la mythologie*, Gallimard, 1981.

5. Ver C. G. Jung-Ch. Kerényi, *Introduction à l'essence de la mythologie*, Petite Bibliothèque Payot, 1974.

fabulación, cuyo nudo de significación es externo (en el caso de leyendas, de una gran parte de la invención novelesca). En ese caso, los motivos externos de una historia no pueden explicarse a sí mismos, tampoco la configuración ni la receptividad del mito. El mito es una forma redundante del imaginario, que actúa por impregnación y no por descomposición, por comprensión global y no por explicación progresiva[6]. Después, el nudo intrínseco del mito aparece inseparable de catalizadores o activadores de sentido, que permanecen invariantes más allá de los cambios operados por las vicisitudes culturales, y que no son más que arquetipos, de los que a menudo se ha puesto de relieve la función generadora de formas simbólicas[7].

Si uno puede entonces deducir algunas primeras propiedades del verdadero mito, se debe lamentar, sin embargo, una falta de operadores lexicales precisos, capaces de distinguir entre los diferentes tipos de relato. Porque usualmente no disponemos más que del solo término mito para reagrupar formaciones narrativas tan variadas y dispersas como relatos fundadores de cosmogonías, historias que cuentan lo que le sucede a los dioses, leyendas populares, contenidos novelísticos, etc. Ya en Platón, justamente, el término *mythos* recubre realidades tan diversas como habladurías, fábulas, alegorías, parábolas o narraciones fundadoras religiosas[8]. Y de hecho, muchas de las configuraciones imaginarias descritas por el etnólogo o el historiador no son a menudo, en ese sentido, más que conglomerados narrativos de imágenes comunes, estereotipos, investidos de apetencias proyectivas o compensatorias, por intereses ideológicos, legitimantes o mistificantes[9]. Así este último estrato de imaginario, mal disociado del *mythos*, de contornos ellos mismos mal fijados, sirve a menudo de pieza de persuasión para diversos iconoclasmas racionalizantes para conducir su proceso contra las imágenes míticas en su conjunto. La separación del imaginario mítico y sus falsificaciones se impone pues con la misma necesidad y urgencia que la distinción entre las imágenes simbólicas y los sistemas de signos.

---

6. Ver P. Ricoeur. *Temps et récit*. Seuil, tomo I, 1983; G. Durand. *Figures mythiques et visages de l'œuvre*. Berg International, 1979.
7. Sobre la noción de arquetipo en el sentido junguiano, ver J. Jacobi. "Archétype et symbole dans la Psychologie de Jung", en *Polarité du symbole. Etudes carmélitaines*. Desclée de Brouwner, 1960.
8. Ver L. Brisson. *Platon, les mots et les mythes*. Maspero, 1982.
9. Ver el uso en R. Barthes. *Mythologies*. Seuil, 1957.

LA MITO-POIÉTICA

La identificación de un mundo específico de imágenes narrativas en el mito obliga, en efecto, a rendir cuenta de las condiciones de posibilidad y de las modalidades de su existencia psíquica. ¿Qué tipo de actividad sostiene la imaginación mitificante, su actividad creadora o sus reiteraciones orales o escritas? ¿Qué es lo que permite prestar al imaginario mítico una plenitud de sentido?

El mito se diferencia en primer lugar de los mosaicos contingentes de imágenes o símbolos en la medida en que un esquema arquetipal nutre su estructura de relato. El mito desarrolla una verdadera "cadena" de imágenes que comprenden secuencias temporales, personajes, acontecimientos, tipos de acción, según una lógica interna que le confiere justamente la dimensión de una historia, de una intriga, de una dramatización[10]. Incluso se puede encontrar, en ciertos casos, un isomorfismo entre la finalidad narrativa del mito y el relato de acontecimientos reales, tal como lo recompone el historiador, prueba que existe una misma lógica funcional o una misma ficción lógica[11]. La recíproca no es, sin embargo, tan evidente: toda historia real o imaginada no se eleva al rango de mito: en primer lugar, porque la historia mítica no abraza —salvo accidentalmente— el escenario línea y, por tanto, el encadenamiento y la sucesión de causas y efectos, de una historia empíricamente vivida. Un mito adopta a menudo una lógica barroca, donde las mismas causas no se dirigen siempre a los mismos efectos. Por otra parte, imaginar una historia, en el cuadro de la invención novelesca, por ejemplo, no es forzosamente elevar la historia a la potencia de un mito[12]. Por consiguiente, el mito no podría ser tenido por equivalente de una simple continuación amplificada de encadenamiento de hechos reales, ni de la libre tabulación en general. En esos dos últimos casos, en efecto, la imaginación se abre a partir de imágenes "exteroceptivas", sometidas a diversas recomposiciones. Una historia, puesta bajo forma de relato, no accede pues, a un estatuto de mito, una novela no se eleva al plano mítico, en todo o en parte, más que si el relato obedece a una suerte de "*phylum* germinativo",

10. P. Ricoeur proporciona un comentario original del "*mythos*" aristotélico en *Temps et récit*. *Op. cit.*
11. Ver los análisis de Mendeleiv en "L'usage de la fiction en histoire", *Le débat*, N° 5, marzo-abril 1989, Gallimard.
12. Sobre los vínculos entre mito y novela, ver los trabajos de N. Frye.

independiente del solo aporte de informaciones exteriores. Lo propio del mito es desarrollarse, más allá de los coeficientes de diferenciación individual de aquellos que le dan nacimiento o lo vehiculizan. La formación de un mito no debe ser entendida, propiamente hablando, como una invención o una creación, sino más bien como una actualización o, así como ya lo sugería Platón, como una reminiscencia. Contar un mito es también hacer ingresar en las determinaciones psicológicas personales, una historia arquetípica que las trasciende y que les proporciona incluso un sentido general de interpretación. El mito es pues a las ficciones inventadas de manera intencional, calculada, lo que, para los biólogos, es el *germen*, el tipo genético, con relación al *soma*, a las determinaciones fenoménicas de un ser vivo.

La evidencia de la cadena semántica y sintáctica de imágenes que constituye el escenario mítico obliga entonces a definir mejor el tópico psíquico que pone de relieve. ¿Qué tipo de actividad imaginativa puede anteceder a la génesis de una historia, que no sea ni verdaderamente observada, ni verdaderamente inventada? ¿De qué modo las imágenes míticas acuden a la conciencia y se cristalizan en narraciones tan complejas y densas? La creación mítica, o mitopoiética, no puede resultar de la actividad simplemente reproductora de la imaginación. Muchas de nuestras ficciones, las del niño o las del adulto, son elaboradas a partir de fragmentos de mundo, de recuerdos o de ensoñaciones. La riqueza —relativa— de esas ficciones está condicionada entonces por la calidad de los estímulos del entorno, por el impulso a construir ficciones, por el talento para recombinar acontecimientos. La imaginación mitificante debe, por el contrario, más bien arraigar en una imaginación, liberada de los *stimuli* externos, y dispuesta a escuchar, a recibir lo que parece inscribirse en nosotros. Las imágenes del mito verdadero nacen pues en una imaginación determinada en lo interior, que actualiza, por un órgano mental interno, rosarios de imágenes que van a ocupar lugar en la narración. Las propiedades trascendentales de las imágenes míticas ponen de relieve una imaginación, que no es sólo reproductora, en las prolongaciones de la receptividad de nuestra sensibilidad y de nuestra vida empírica, tampoco verdaderamente creativa, en el sentido en que lejos de crear *ex nihilo*, participa de un develamiento de otro espacio-tiempo que el vivido por nosotros[13].

13. Ver nuestro despliegue en *L'imagination*, PUF, "Que sais-je?", 2ª ed., 1995.

La inteligibilidad del mito exige entonces que se renuncie a psicologizar el surgimiento de imágenes, a hacerlas derivar de circunstancias biográficas, pero también que se renuncie a atribuirlo a un poder ilimitado de invención arbitrario, gratuito. El mito hace vivir las imágenes organizadas en relatos, que van a ocupar un lugar en lo que se llama alma, esta instancia intermedia entre la inteligencia abstracta y la sensibilidad que nos da acceso al dato del mundo concreto[14]. El mito es inseparable, en la tradición filosófica, de un ojo interior, de un tercer ojo, que sabe captar los acontecimientos, que no tienen lugar en ningún orden de la realidad objetiva, pero que no son solamente fútiles creaciones engendradas por un espíritu sin reglas[15]. No es sorprendente, en consecuencia, que los momentos de inspiración mítica hayan sido, muy a menudo, traducidos en el lenguaje de la visión inspirada, o mejor todavía en el del demonismo, porque es el único capaz de traducir esta impresión de posesión por una historia que se desarrolla sin nuestra verdadera intervención[16].

LA CONCIENCIA MÍTICA

El tópico cultural de la imaginación mítica reposa, profundamente, sobre una tripartición de las facultades de nuestras representaciones, el alma que ocupa un lugar intermedio, distinto tanto de las representaciones sensibles, cuanto de las abstractas. Llega a ser totalmente legítimo fijar, para esas operaciones, reglas y criterios de funcionamiento, como para los otros procesos mentales. Las imágenes que se encadenan en las historias míticas son llevadas por no importa qué tipo de actividad psíquica. Por una parte la imaginación, actualizando la historia mítica, se comporta como una facultad contemplativa. El mito se presenta a la conciencia imaginante como un séquito de imágenes, independientes del sujeto que les sirve de revelador, como una historia que se desarrolla según una necesidad transpersonal, metahistórica. Eso sucede porque se considera que los mitos cuentan lo que pasa en otro mundo, en otro tiempo, religando así la imaginación a acontecimientos que tienen

14. Ver los análisis de la colección *Le mythe et le symbole*, en Philosophie, Institut catholique de Paris, Beauchesne, 1977.
15. G. Gusdorf. *Mythe et métaphysique*. Flammarion, 1953.
16. Por ejemplo, M. Leenhardt. *Do Kamo. La personne et le mythe dans le monde mélanésien*. Gallimard, 1947.

una realidad fuera del hombre[17]. De igual modo, lo propio del relato mítico es tomar en cuenta la preexistencia de una historia, como si la imaginación quisiera marcar que allí no le corresponde interferir con su propia subjetividad[18]. El alma, dejándose invadir por un proceso mito-poiético, se comporta entonces con relación a la "antitipia" de la historia, como el sujeto que percibe delante del objeto exterior. Existe una intuición simbólica, una percepción supra-sensible, que tiene por correlato una realidad supra-sensible. Las historias míticas pertenecen a un espacio-tiempo figurativo extra-material, un mundo de imágenes, que H. Corbin ha encontrado, claramente designado, en las experiencias espirituales de la imaginación visionaria de los sufíes[19]. Por otra parte, sin que haya contradicción, se puede decir que el sujeto, focalizando su psiquismo sobre una narración mítica, no se repliega sobre una pura receptividad, sino que participa, en cierta medida, de una espontaneidad dinámica. Si el mito es el resultado de un proceso figurativo, si revela un sentido en un espacio textual, es inseparable de una posición afirmativa, de un proceso de verbalización. Narrar un mito es implicarse en él como aquel que hace pasar una cadena de acontecimientos de lo invisible en lo visible, de lo no-dicho en lo dicho. Apropiándose de un mito, desarrollando la historia, el sujeto devie ne plenamente sujeto, como si la historia le estuviese dirigida, como si tuviese la misión, la vocación de llevarla a la palabra. Existe por cierto un *ego*, no biográfico, sino un *ego* trascendental, que pro-fiere, que pro-fesa el recitado, a través del cual alguna cosa entra en el mundo viviente de las imágenes y del sentido. Sin el sujeto mito-poiético, el mito permanecería como un posible no desarrollado, como una estructura implícita que tiene necesidad de ser ex-plicada, sacada de sí, para existir. Es por eso que la raíz informativa del mito, su *logos spermatikos*, tiene necesidad de actos de lenguaje para tomar cuerpo. Como lo ha notado G. Durand, los arquetipos subyacentes de los relatos tienen necesidad de sustantivos y de epítetos, pero también y sobre todo, de verbos que condensen las acciones[20]; en la relación del sujeto con el texto mítico se encuentra, a la vez, un enunciado textual y un enunciador, que establece un vínculo

17. J. Servier. *L'homme et l'invisible*. Petite bibliothèque Payot-Imago, 1980.
18. Sobre esta estructura lingüística, ver J. Dournes. *L'homme et son sigifie*. Aubier-Montaigne, 1968.
19. H. Corbin. *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn'Arabi*. Flammarion, 1958.
20. G. Durand. *Op. cit.*

entre los diferentes mitemas. Dicho de otro modo, en el campo de la conciencia de la imaginación mítica coexiste un mundo de imágenes, donde el código del mito es preexistente, y un sujeto encarnado que lo devela a través de un *Logos personal*.

Con relación al mito que se manifiesta según una relación específica de un sujeto a sus representaciones, la imaginación mítica expresa su sentido según una modalidad muy diferente a la de la conciencia racional. La historia mítica, desenvolviéndose totalmente con una autonomía comparable a la de una historia objetivamente constatable, relevo del alma, se desarrolla en un espacio mental propio, "habita" el sujeto desde su interior. La escisión entre el sujeto y el objeto, que condiciona la representación de lo real sensible o inteligible, da lugar aquí a una suerte de no-separabilidad entre ellos. La conciencia puede entonces evolucionar en dos esferas: una exterior, de la que siempre puede separarse, cambiando su relación con lo real, controlando sus operaciones intelectivas; la otra, interior, que la engloba, la posee, en la cual se desarrollan otros acontecimientos, aparecen otras cargas significativas, y de la que no se puede separar. Habitamos en el mundo exterior, pero somos habitados por un mundo interior, del que podemos asir el eco a través de una percepción de un tipo nuevo. Cada ser, en tanto que es "*duplex*", está dotado de un poder de representación de lo real y de un surreal, se mantiene en la frontera entre la historia y la meta-historia, que se encuentran, borde a borde, en la imaginación[21].

Se ve por eso que el psiquismo, en el que se manifiestan y repiten los mitos, define una conciencia mítica original, dotada de una estructura intencional propia. El alma que recepciona esas historias no es reductible a la conciencia clara, adaptada al mundo exterior, tampoco debe confundirse con una conciencia enturbiada por las imágenes que ascienden desde el trasfondo y desde lo infra-consciente. Estar en la disposición de escucha mítico, es estar abierto a lo supra-personal, a figuras y acontecimientos que hacen mundo, es acceder a una alteridad y a una cierta universalidad que se verifica con todo en el éxito de la división y de la transmisión de historias. Si la imaginación mítica estuviera bajo la sola influencia de nuestras historias privadas, sería víctima de proyecciones y de sublimaciones, no haría más que hablar del Yo, no serviría más que

21. H. Corbin. *Op. cit.*

como cámara de eco de nuestra existencia singular, incluso a través de la historia de otros, de los que nos habla el mito. En ese sentido el tercer ojo que nos pone en contacto con lo imaginal no podría ser el ojo cegado por el inconsciente individual. El espacio del mito es un espacio, propiamente hablando, "pneumático" (del griego *pneuma*, soplo del alma), más que "psicológico" —en el sentido moderno del término— y no debe ser confundido con la cinta estrecha de la subjetividad existencial. Lo imaginal no es sólo un *continuum* de consciente e inconsciente en el que percibimos diferentes mensajes librados a nuestra palabra. El mito nos obliga a situar, en el tópico psíquico, un lugar supra-consciente más que inconsciente, de donde surge la gramática generativa de los relatos primordiales y de las figuras arquetípicas. Los procesos mito-poiéticos de apropiación de historias se desarrollan en el extremo de la conciencia vigilante, aunque requieran, en el momento de su actualización verbal o textual, la totalidad de las estructuras y de los materiales del psiquismo.

EL SENTIDO DEL MITO

En esas condiciones puede comprenderse mejor que el sentido inherente a los relatos míticos, que las interpretaciones realzan en su arquitectura desnivelada, puede ser un sentido profundo y verdadero. El mito nos introduce, en efecto, en el espacio-tiempo de un relato, que surge por encima de nuestra existencia empírica, histórica[22]. Las diferentes tradiciones espirituales, en particular las estudiadas por H. Corbin, no han hecho inteligible el mito más que atribuyendo a ese mundo imaginal la función epifánica de una verdad. Lejos de ser instancia especular de nuestras representaciones, lo que haría del mito un doble del Yo, lo imaginal es el lugar de manifestación supra-sensible del mundo de las Ideas. Los relatos y las imágenes que provienen del mundo imaginal sirven de esquemas figurativos a esencias inteligibles, de tipificaciones espacio-temporales de verdades ocultas a nuestros ojos, todavía prisioneros de la ignorancia y de la finitud. Aun cuando hoy no estamos dispuestos a adherir a una tal interpretación metafísica, ella nos ayuda al menos indirectamente a comprender hasta qué punto el mito pue-

22. M. Eliade. *Aspects du mythe*. Gallimard, "Idées", 1966.

de ser considerado como una experiencia de revelación de una verdad en el lenguaje figurativo. Es precisamente por eso, como lo testimonia la mitografía, que las narraciones míticas, que versan sobre el amor, la muerte, el más allá, etc., ponen en escena verdades primordiales, arcaicas, que no son la copia de nuestras verdades, sino que dan a nuestras verdades existenciales una expresión más fundamental, más luminosa. Los mitos son, a este respecto, una suerte de tipificación o de prefiguración, en las imágenes del alma, de lo que sucede en la historia empírica de los hombres. Es por eso que la humanidad siempre ha encontrado en los relatos míticos la grafía de todas las configuraciones de su vida, un teatro viviente de lo que puede sucederle, acompañado también de un *aura* de sentido siempre a reinterpretar. En el mito se verifica, una vez más, el principio de la imaginación simbólica, según el cual el sentido oculto, figurado, precede al sentido propio, literal de las cosas[23].

Ese develamiento de una Verdad del otro mundo sobre nuestro mundo es por último tanto más fascinante cuanto la Verdad toma la forma narrativa y personificada. Dicho de otro modo, como todavía lo advierte H. Corbin, en lugar de responder a la pregunta abstracta, propia del conocimiento filosófico o científico, "¿qué es lo que?", la imaginación mítica responde a la cuestión "¿qué es eso que?". El pensamiento en acto en el mito, en lugar de asir verdades en su esencia intrínseca, en su naturaleza abstracta y despersonalizada, personifica y dramatiza las ideas[24]. La cuestión especulativa sobre el ser absoluto, sobre la razón de ser, primera y última de las cosas, se transforma en motivo dramático relativo a las figuras expresivas del ser. La imaginación mítica sustituye al trabajo especulativo por un teatro de figuras que filtran, aproximando y animando la verdad.

De ese modo la imaginación mítica nos permite acceder a los arcanos del mundo de imágenes, puesto que nos pone en presencia de un conjunto ejemplar de imágenes, profundamente alejado de la ligereza o de la futilidad de nuestras ficciones prosaicas. El mito constituye, en ese sentido, una forma privilegiada de expresión de imágenes, que atestigua su potencia figurativa y su capacidad de orientación o de reorientación de nuestro ser. Si el mito lega a la

23. Ver, por ejemplo, F. Nietzsche. *La naissance de la tragédie. Op. cit.*, o P. Ricoeur. *Finitude et culpabilité*. Tomo II. *La symbolique du mal*. Aubier.

24. H. Corbin. *Op. cit.*

sociedad una herramienta cultural irremplazable para organizar la partición de sentidos y de valores, proporciona especialmente a cada individuo, por medio de cadenas narrativas, una guía para vivir y pensar. Las narraciones míticas no son sólo historias que presentan hechos en modo indicativo, ellos ocultan en su estructura un imperativo. Los seres míticos, a través de lo que les sucede, se convierten en atractivos existenciales que abren caminos, que inducen actitudes normativas. El imaginario mítico no es sólo un dato lúdico o contemplativo, sino que puede llegar a ser realmente operativo. Las imágenes nos ayudan a vivir en la exacta medida donde las aprehendemos como llamados a remontarnos más alto que ellas.

CAPÍTULO 6

EL PENSAMIENTO POR IMÁGENES

Una tradición filosófica dominante no ha cesado de considerar la expresión narrativa mítica como una forma inferior de pensamiento que caracteriza, en particular, a un espíritu encerrado en modos de pensar pre-racionales; es por eso que se considera el mito como el rasgo característico del pensamiento arcaico, que no sobrevive más que a título de huellas, privadas en tal caso de toda credibilidad especulativa, en la cultura racional occidental[1]. En efecto, se admitirá que la reflexión racional recurre algunas veces de manera episódica al mito —notoriamente en la filosofía platónica y en algunas de sus filiaciones—, pero se planteará entonces que no se trata más que de un método didáctico o, mejor, que del signo de una aporía del pensamiento. Pero la invención de una "historia" mítica no se ve casi nunca abonada por una visión especulativa, y la narración mítica no podría, en tanto que tal, reivindicar la tarea de expresar una verdad, ni de lograr la elucidación, aunque aproximada, incierta, segunda, de sentido. El mito pone de relieve una actividad de la imaginación fabuladora, que inventa historias ficticias, lo que la hace tributaria del *status* degradado de la imaginación en general.

Hemos mostrado precedentemente, en sentido contrario, cómo la substanciación del mito remite a un pensamiento productor de sentido, y, consecuentemente, que la imaginación mito-poiética es

1. A. Comte, en el siglo XIX, hizo de la imaginación ficcional el vestigio característico del estado teológico del espíritu humano, que constituye la infancia ontogenésica y filogenética del hombre. Ver *Cours de philosophie positive*. Primera lección.

una cosa diferente a una actividad insignificante, irreflexiva, irracional. Conviene entonces preguntarse, de manera más profunda, de qué modo el *mythos* constituye una vía cognitiva plena, cómo la imaginación que está en juego en esos relatos, dispone de un poder de representación y de expresión simbólicas del sentido, en suma, cómo el pensamiento puede alcanzar sus propios fines, como son los de producir inteligibilidad, tanto por la vía de un discurso imaginal y narrativo, cuanto por la vía, tenue pero real para los filósofos, del *logos*. ¿A título de qué se puede pensar mediante relatos imaginales, del mismo modo como se puede pensar por conceptos, juicios y razonamientos? La apuesta de esas cuestiones sobrepasa el único problema de la comprensión del hecho mítico, pero debería permitir distinguir, en el espíritu humano, dos voces de expresión o de exploración de sentido, una simbólica, la otra digital[2]. A fin de cuentas, el mito ¿no sería el testigo privilegiado para dar cuenta de la existencia de una inteligencia imaginativa, de un *nous poetikos*, cuya dignidad y eficacia no tendrían nada que envidiar a la *nóesis* pura?

COMPRENDER O EXPLICAR

La comprehensión de la potencia de creación del mito implica que se la libera en primer lugar de los procesos cognitivos que descansan sobre el vínculo directo entre el dato empírico y su formalización conceptual. Porque todo proceso de intelección que pueda llamarse razonado está condicionado por un poder de representación "digital", abstracto, que aísla la información de todas las coordenadas espacio-temporales concretas, y que tiende a traspasarse a imágenes ópticas o verbales. Por el contrario, la actividad mitopoiética enfatiza un modo de producción que uno puede llamar "simbólico", en el que el dato empírico está tomado en cuenta por estructuras narrativas *a priori* y donde el contenido conceptual es inseparable de una esquematización espacio-temporal[3]. Si se acepta esa escisión entre un pensamiento digital y un pensamiento simbólico, las representaciones simbólicas, las del mito en particular, no podrían más ser tratadas como formas degradadas del pen-

2. Ver R. Alleau, *La science des symboles*, Payot, 1976.

3. Ver nuestro análisis en "La pensée figurative ou le retournement de gant de la raison", en *À partir de l'œuvre de G. Durand. Tradition et post-modernité*, en prensa.

samiento abstracto, sino, inversamente, como producciones intelectuales primitivas, como una suerte de "*mythos-logos*", generador autónomo de sentido. En ese caso, la narración imaginal, al menos en ciertos usos, no debe ser aprehendida como una expresión segunda, mediata, de significación abstracta, sino como una actividad noética primera y de pleno derecho, con relación a la cual la abstracción razonada debe ser entendida como un encogimiento, una reducción, de un sentido simbólico inmanente.

¿Cómo situar entonces la eficacia mitagógica de las imágenes y de los relatos con relación al análisis conceptual? ¿No se ganaría en claridad si se comenzara por acercar los contenidos internos de la dupla *mythos-logos*, "narración-conceptualización", relaciones propias de la dupla "comprender-explicar", tal como ya lo ha desarrollado W. Dilthey[4]? El *mythos* sería entonces al *logos* lo que la "comprehensión" sería a la "explicación". La intelección explicativa (*Erklärung*), que domina en el pensamiento científico, parte siempre de un dato, material o inmaterial, que descompone en elementos intelectualizables, entre los cuales busca establecer relaciones seriales e invariantes. La explicación anula el entrelazamiento espontáneo de los constituyentes del objeto para extraer de ellos saberes que permitan progresivamente conocerlo, darle transparencia. La comprehensión (*Verstehen*), por el contrario, inscribe de inmediato el dato limitado en la totalidad de la experiencia del encuentro del sujeto y el objeto; se presume entonces que el "Todo" es portador de una inteligibilidad mediata, indivisible y, por último, superior a la que permite percibir la determinación particular del objeto. En lugar de aislar, descomponer, fragmentar lo que nos es dado en la experiencia para explicarlo, la comprehensión, que apunta a un sentido global y originario, pasa por un recoger todos los datos y por el tener en cuenta, entre otros, lo virtual, lo posible, lo invisible que rodean al objeto. La comprehensión no se limita pues a los únicos elementos objetivables, sino que les añade lo inobjetivable, lo invisible, es decir, el conjunto de relaciones espacio-temporales que rodean lo real particular.

Es por eso que los relatos míticos remontan por lo general a lo largo de filiaciones genealógicas hasta un primer comienzo y tejen relaciones entre seres o acontecimientos que, de hecho, están dis-

4. W. Dilthey. *Introduction à l'étude des sciences humaines*. Paris, PUF, 1942.

tantes y separados en el espacio real. El relato mítico tiene entonces por función insertar el objeto del pensamiento en relaciones múltiples, diacrónicas y sincrónicas, en tanto que la explicación racional busca, por el contrario, deducir relaciones limitadas entre elementos finitos. Explicar obliga tanto a desplegar, separar, disociar, cuanto comprender va a la par de una totalización que excede el dato, con un relacionar generalizado que se orienta a un punto de vista absoluto. La conducta mitogénica parece ser el prototipo de una actividad comprehensiva en la que, en primera instancia, el dato no está descompuesto sino, por el contrario, absorbido en una totalidad que no disocia presente y pasado, lo realizable y lo virtual, lo visible y lo invisible, lo fenoménico y lo metaempírico.

El pensamiento mítico se revela entonces particularmente fecundo como para dar sentido a todo lo que no es enteramente reductible al dato (la vida y la muerte, el sufrimiento, la afectividad, la sexualidad, etc.), es decir, a los acontecimientos por los cuales lo virtual, lo posible, lo metaempírico desbordan largamente la manifestación objetivable. Sea la cuestión del nacimiento y de la muerte de un ser vivo: allí donde la explicación racional y científica intenta aislar estructuras fenoménicas y causas objetivables, la aproximación comprehensiva intenta, antes bien, aprehender el ser desde el punto de vista del Todo de la vida, del origen primero, de los fines últimos, etc. En el primer caso, tendrá que ocuparse de representaciones biológicas; en el segundo, se apelará a los mitos de origen y a los discursos escatológicos de las religiones.

Se podría, además, desde este ángulo, vincular muy libremente el pensamiento comprehensivo de lo que los estoicos llaman la *phantasia kataleptike*, es decir, una comprehensión integrativa que perfecciona la asimilación por parte del sujeto de una impresión empírica, y que comparan a un puño cerrado que "prende en su mano" lo que estaba previamente desplegado sobre la palma abierta[5]. Allí donde el conocimiento empírico se expone al dato de la experiencia, es decir, tiende la palma de la mano abierta para ver desplegadas en ellas las impresiones del mundo, la comprehensión imaginativa toma el conjunto de todos los elementos de una situación, los encierra en un todo, es decir, enlaza en una historia todo lo que la experiencia nos da sobre el modo disperso y parcial. Porque los

5. Ver, por ejemplo, Cicerón. *Primeras Académicas, Lucullus*. XLVII.

relatos míticos liberan el todo antes que las partes, una historia antes que sus componentes; ponen en escena conexiones, ligámenes que enlazan juntamente a seres, acontecimientos y cosas, los que no encontramos más que aislados, disociados, tanto en la experiencia empírica, cuanto en la explicación analítica de la razón. Efectivamente por eso, como lo nota P. Ricoeur, el *mythos* es inseparable de una imaginación anticipadora del proceder humano puesto que "la primera manera según la cual el hombre intenta comprender y articular lo 'diverso' del campo práctico es proporcionando una representación ficticia"[6].

Si se acepta esa manera de interpretar la consistencia espontánea de la producción de relatos míticos y su otorgamiento de sentido no-racional, es preciso concluir con que el pensamiento imaginante, figurativo, mitopoiético, se distingue tanto de lo perceptivo cuanto del concepto, siempre analíticos, regionales, y que encuentra en la narración un modo de coagulación del sentido global, ante todo objetivación conceptualizable. De ese modo, el mito constituiría una forma de "composición" del sentido, anterior a toda descomposición por la inteligencia analítica; en tanto que tal, no prevalecería por no importa qué valor explicativo, sino por situarse más arriba, en esa zona donde el pensamiento no ha disociado todavía los datos de su objeto. El mito instaura también una comprehensión pre-racional más densa, más intensa y, finalmente, más universal que la razón analítica que necesita, en lo que a ella concierne, de un trabajo previo de discriminación y de elaboración, en suma, de un método reglado que exige aprendizaje y ejercicio.

ELEMENTOS DE MITOGÉNESIS

¿Cómo se presenta entonces, en el espíritu, la intencionalidad narrativa mitificante? ¿Bajo qué forma opera esta "toma de sentido" del Todo? Puede lamentarse, sin duda, que la teorización de los procesos de representación, al encerrarse al máximo en los cuadros empobrecidos de la psicología de la invención o de la inspiración, haya olvidado la mayor parte del tiempo la mitogénesis. Porque tanto la formación de la racionalidad explicativa, de la verdad abstracta, de la *episteme* ha estado en el centro de las especulacio-

6. P. Ricoeur. *Du texte à l'action*. Seuil, p. 222.

nes filosóficas, cuanto la formación del *mythos* en tanto que narración, ha sido por lo general desamparada. Sin embargo, el nacimiento de una narración mítica no es una simple secreción de la imaginación entendida como fantasía, ya que no "se inventa" un relato mítico del mismo modo como se fabrica literariamente una ficción o una trama novelesca. El mito se injerta sobre un nudo de sentido y sigue una organización narrativa que no depende de la libre imaginación de su autor, de un puro juego de espíritu. Debe entonces corresponder a la mitogénesis un proceso noético específico, en el que no basta describir a partir de una psicología, sino que necesita, filosóficamente, de una tipología de las funciones intelectivas, de niveles de representación, en suma, de una verdadera arquitectura del espíritu, que resalte la filosofía del conocer. ¿Qué tipos de hipótesis filosóficas permitirán entonces tener en cuenta la productividad mítica? Sin pretender responder de manera rigurosa, se puede al menos encontrar elementos de respuesta significativos, modelos posibles de teorización, tanto en la fenomenología contemporánea del mito, cuanto en ciertas construcciones metafísicas antiguas.

En la estela de la filosofía romántica alemana, el campo del mito ha sido parcialmente aclarado por la actividad del *dichten*, verbo intraducible al francés, que excede tanto la invención poética, cuanto la fabulación, aquella del cuento, por ejemplo. La reflexión alemana sobre la *Dichtung* permite de ese modo hacer aparecer acontecimientos de pensamiento de los que la reverberación reflexiva en el sujeto puede ser vinculada a la disposición de la conciencia mitificante. Walter Otto, antes que Martin Heidegger, sitúa la fuente del pensamiento mítico en un misterio originario —la receptividad poética— por la cual el sujeto recoge un sentido que se le revela, en lugar de ser engendrado por él. El proceso de autodevelamiento de un sentido semejaría la mitopoiética a una "tradición", entendida como eso que es transmitido y no verdaderamente creado. Toda vez que el *cogito* racional, tal como lo considera por ejemplo Descartes, se toma a sí mismo como punto de partida absoluto de un encadenamiento de representaciones que son luego desarrolladas por un movimiento reglado —el método—, el *cogito* de la mitofanía, que sería mejor llamarlo *cogitor* (yo soy pensado), se caracterizaría por una actitud de exposición a una huella, comparable a la impresión de un negativo fotográfico por una luz exterior. A diferencia de un *logos* raciocinante que, según la etimología de *legein*, procede por movimientos alternativos de separación y de unión (en

el sentido de la *diairesis* y de la *synagoge* platónicas), el *mythos* se hace portador de un discurso, que entraña la no-disociación del sujeto y de eso que se le revela; él toma a su cargo la totalidad de un decir, que no está sometido a operaciones previas de descomposición-recomposición. Por consiguiente, la aparición del mito "excluye toda potencia propia del espíritu humano, sea arbitraria o no. Donde lo encontremos, en las figuras titánicas de la tradición griega o bajo los tratos furtivos que llega a prestarle a la poesía moderna, en todas partes el mito proyecta en nuestra alma, de manera fulgurante, el brillo de lo inmediato, signo distintivo de su autenticidad. Por esta razón, las visiones de mundo que sientan autoridad pueden cada vez contradecirlo tanto cuanto quieran, desterrarlo resueltamente del dominio de los pensamientos racionales, el mito retornará siempre, en nuestros sueños despiertos. Porque el mito es, ante todo, pensamiento racional"[7].

Sin embargo, la dimensión relevante del relato no debe ser confundida con algún rapto extático, con una posesión en la que el sujeto estaría desprendido de sí mismo. La palabra mítica actúa siempre sobre un acto por el cual el sentido potencial busca abrirse paso hacia el mundo sensible. Es por eso que, para W. Otto, la conducta mítica está acompañada orgullosamente de un ritual por el cual el sentido toma cuerpo en "figura" (*Gestalt*), en una narración determinada e incluso en una acción mimética, la que juega el rol de un *medium* de encarnación del sentido. Porque la narración, a menudo acompañada, en las culturas tradicionales, de un ceremonial y de una gestualidad, constituye el fin consubstancial (*telos*) del mito, que no puede habitar retenido en lo irrepresentable. Es por eso que el mito es históricamente inseparable de lo sagrado religioso, que devela la "numinosidad" del sentido, y lo inscribe en la experiencia concreta del hombre, a través del camino cultural.

La aproximación de W. Otto, por cierto, parece rodear, tal vez en exceso, la conducta mítica de un *aura* religiosa, y arriesga así a privarla de la función cognitiva y filosófica del mito. Es de este modo como el mito, liberado de esta sobrecarga mística y romántica, puede encontrar sitio entre las vías de investigación de la verdad, en particular, servir de lenguaje en el camino de la *gnosis*, que se presenta como un conocimiento último en el que sujeto y objeto constituyen una totalidad inseparable. Basta que esta fenomenología de

7. W. Otto. *Essais sur le mythe*. Mauvezin, TER, 1986, p. 11.

un lenguaje pre-conceptual permita acercar mejor la disposición misma del sujeto de la mitopoiética, que no se confronte originariamente a representaciones claras y distintas, a conceptos simples y elementales, sino que, por el contrario, se haga receptivo a un pensamiento todavía impensado, del que asume sólo la transformación en relato y en ritual, y del que en verdad no es el autor, sino el simple mediador. Porque el mito toma cuerpo, ordenado y lineal, en la palabra, quedando caracterizado por una sobrecarga, un excedente de determinaciones, que la verbalización de la intriga no permite actualizar o expresar totalmente. Y es precisamente ese juego entre lo expresado y lo inexpresado del relato, por oposición a la claridad conceptual, lo que constituye, tal vez, la clave misma del sentido originario inmanente al mito. La invención o la reinvención de un mito, no pondría de relieve ni el pensamiento claro auto-regulado, ni un automatismo ciego, sino un juego de imágenes simbólicas que se envuelven o desenvuelven en relatos, juego que es entre dos, entre una necesidad y una libertad.

EL PENSAMIENTO DE LO IMPENSADO

La descripción de la mitogénesis no podría, por cierto, detener esta fenomenología de un sujeto semi-pasivo, semi-activo, tomado en la experiencia de un develamiento que lo hace heterónimo, antes de que pueda dar cuerpo, por la imagen narrativa, a ese sentido del que es sólo el intérprete. Es preciso todavía poder conferir un estatuto a ese sentido que se incline a hacerlo figurar en una narración determinada, que le dé acceso a una inteligibilidad simbólica, volviéndose totalmente sobre sí, y es ésta la paradoja desconcertante del pensamiento mítico, en una plenitud de sentido irrepresentable. ¿Qué puede ser, a decir verdad, un contenido de pensamiento (el "sentido" del mito) que, en verdad, no se deja pensar, sin tampoco llegar a ser pensamiento "agente", puesto que se revela en el sujeto, al mismo tiempo que permanece en una suerte de impensado? Para intentar responder a esta pregunta es preciso ir más allá de una fenomenología y reconstruir, de manera especulativa, la arquitectura de la noósfera, que puede permitir aclarar el lugar del sentido y el trayecto de su manifestación simbólica. Porque las construcciones metafísicas, por su preocupación de coherencia y precisión, tienen a menudo la ventaja de preparar modelos de

intelección que pueden luego ser llevados a la elucidación de problemas extraídos de la experiencia humana.

Nadie más que el neoplatonismo parece haber intentado pensar el modelo de este referente de sentido, que se revela y se oculta como una totalidad, jamás reductible a sus elementos. En ese contexto, el sentido decible implica, desde arriba, un modo de ser que lo hace mantenerse en una uni-totalidad, llamada lo Uno. De lo Uno, posición anterior a toda representación, lo inteligible se despliega según determinaciones distintas y múltiples, que encuentran ya en el Pensamiento transubjetivo, sus lugares. El pensamiento finito, en lo que a él respecta, comprende diferentes modos emanados del Pensamiento, que son otras tantas manifestaciones de lo Uno y con ayuda de las cuales el pensamiento puede configurarse imágenes sensibles de lo suprasensible y de ese modo remontar al principio de todo pensamiento. En la *Teología platónica*, Proclo, por ejemplo, distingue en el pensamiento, modos "simbólico y mítico", iconos, principios de una reminiscencia imaginal (como en las matemáticas), visiones extáticas (ligadas a la *mania*, delirio inspirado) y procedimientos dialécticos y epistémicos[8]. De esa manera, el modo propiamente argumentativo vecino a tres modos no racionales entre los cuales el decir mito-simbólico sirve tanto de modo supletivo para exhibir mejor el *logos*, cuanto de modo iniciático para captar el excedente de sentido de lo Uno. Para Proclo, el mito se presenta entonces, por oposición a la dialéctica, como un modo pasivo de revelación por el cual las tipificaciones ideales (designadas por los nombres de los dioses) se piensan en nosotros. De ese modo, el texto originario del *mythos* no resulta un acto de pensamiento, una producción del sujeto, sino que constituye un orden elevado de imágenes, autorreflexivas, que tienen vida autónoma. Como lo nota Proclo, "no es nuestro pensamiento el que efectúa esos actos —escribía Jámblico—; porque entonces su eficacia sería intelectual y dependería de nosotros mismos; ahora bien, ni lo uno ni lo otro es verdadero. Sin que pensemos en los signos, ellos mismos por sí mismos operan su propia obra, y la inefable potencia de los dioses que a esos signos concierne reconoce sus propias imágenes sin (tener necesidad de) estar despierto por (la actividad de) nuestro pensamiento"[9]. Verdadero mundo intermediario, las imágenes generadoras del

8. Ver, J. Trouillard. "Les fondements du mythe selon Proclos", in *Le mythe et le symbole*. Philosophie, Nº 2. Institut catholique de Paris, Beauchesne, 1977, p. 17.
9. Proclo. *De Mysteriis*. II, 11. Des Places, p. 96, citado por J. Trouillard. Op. cit., p. 21.

mythos activan por sí mismas su manifestación representativa en el sujeto y llegan a ser en cierta medida su porta-icono. Así, la reconstitución especulativa que hace Proclo de la ontología de las imágenes se parece a la noción de "mundo imaginal" que H. Corbin ha aislado a partir del estudio de los grandes textos de inspiración neoplatónica del pensamiento iraniano[10].

Ingresando en tal proceso, el sujeto del discurso efectúa entonces una suerte de transfiguración por la cual lo que está fuera del tiempo penetra en el tiempo. Contar una historia, es también temporalizar lo inteligible, en el mismo movimiento en que el Alma, que percibe esas imágenes, entra en un proceso de individuación. El discurso mítico corresponde entonces a la proyección del Alma en el tiempo lineal y sucesivo, por oposición al conocimiento noético puro por el cual el Alma, liberada de lo sensible, conoce bajo el signo de la eternidad. De ese modo, lo mítico acompaña al movimiento mismo de la procesión del Alma hacia el cuerpo, y expresa fundamentalmente que se encarne en nuestra naturaleza. Si el mito permanece, ciertamente, inferior al conocimiento intelectivo puro ya que se despliega en el orden del tiempo, no queda más que el modo de representación por el cual la verdad entra en la esfera del devenir. Al regresar, el mito sirve al Alma de *medium* para remontarse de lo sensible hacia lo inteligible y así se convierte en el vehículo por el cual el ser encarnado remonta desde el tiempo hacia lo eterno. El pensamiento mítico, comprendido como salida del Alma de sí misma, deviene de ese modo potencia de reintegración y de liberación; ella es pasaje hacia el despojamiento del sí, al fin del cual el ser puede acceder a la autodivinización, después de haber roto con los límites temporales.

El mérito de esas interpretaciones metafísicas es insertar el discurso del mito en una noética general, complementaria de las vías de conocimiento ideal, y de conferirle una identidad acabada, que permita otorgar razón a las características de su funcionamiento en la vida intelectual del sujeto. Incluso si esas construcciones especulativas pueden parecernos poco compatibles con las teorías del conocimiento post-cartesiano o post-kantiano, ellas nos sugieren con todo rutas capaces de restituir al pensamiento mítico una potencia informativa propia. Lo que viene a inscribirse en el relato mítico es

10. Ver, H. Corbin. *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn'Arabi*. Flammarion, 1958.

una forma de pensamiento absoluto y de lo Absoluto, que encuentra en la temporalización, aquí narrativa, la razón de ser, a la vez de su transfiguración representativa y de su imposibilidad de ser pensada de manera plena. Lo impensado que habita en el mito no es ausencia de pensamiento, ni falta de inteligibilidad, sino signo de la presencia agente de un Pensamiento supra-temporal, inaccesible directamente al ser temporal. Lo impensado mítico no es pues un germen de irracionalidad, lugar de error o de errancia, sino que llega a ser, por el contrario, invitación a un trayecto iniciático y hermenéutico, puesto que se trata, a partir y con la ayuda del mito, de reconquistar la plenitud supra-temporal y metafórica de sentido, de la que el mito es precisamente el enviado y el testigo indirecto. El mito no es lo Otro, negativo, de inteligencia racional, sino un modo de actualización supra-racional, que presupone la exigencia de un inteligible refractario, oculto.

ONTOLOGÍA DEL MITO

Todas esas diferentes aproximaciones, salidas de tradiciones filosóficas muy diversas, conducen en todo caso a conferir, de hecho, al pensamiento mítico, un orden propio, cuyo estatuto cognitivo debe ser revaluado. Basta preguntarse cómo el mito permite pensar el mundo dado. ¿A qué condiciones el designio mítico puede tomar a su cargo el mundo para hacer de él el eco, la traza de un sentido trascendental? Porque si, desde arriba, el mito parece suponer una generatividad de sentido, de raíz distinta de las ideas y de los conceptos, desde abajo, nos dice algo sobre nosotros mismos, sobre nuestro mundo. Si aparece como ligado a una expresión del Ser o de lo Uno, el mito nos habla a propósito de una representación específica del siendo. ¿Cómo el mundo del siendo es tomado a cargo por el discurso mítico para que pueda simbolizar con el Ser?

Si *logos* y *mythos*, después de haber estado enlazados de manera muy estrecha en la filosofía anterior a Platón, han visto romperse progresivamente sus lazos, al punto de que el triunfo de la razón implica, desde el siglo de las Luces sobre todo, una condena del mito, se puede sin embargo, leer en la misma dualidad de esos modos de pensamiento, los signos de dos asunciones ontológicas diferentes de lo real. El pensamiento mítico encuentra entonces en su oposición escindida con el pensamiento racional y científico, un

observatorio nuevo que muchos teóricos contemporáneos han buscado profundizar.

Como lo muestra, por ejemplo Kurt Hübner, la racionalidad científica se funda toda entera sobre una ontología para la cual el conocimiento verdadero está condicionado por la existencia de seres físicos, identificables en el espacio y el tiempo, y de los que se puede construir una representación adecuada en tanto que objetos. Esos objetos del mundo físico están entonces despersonalizados, desprovistos de sus accidentes, y se convierten de ese modo en categorías abstractas, de las que se puede deducir leyes de existencia y transformación. Por el contrario, el pensamiento mítico se apoya sobre una pre-comprehensión del mundo opuesta en muchos puntos: en primer lugar, el mundo natural está aprehendido a través de manifestaciones fenoménicas que no cobran sentido más que personificadas, y que no son identificadas sino por medio de nombres propios: "La física reúne sus objetos bajo conceptos, mientras que el mito los caracteriza mediante nombres propios en tanto que manifestaciones de seres numinosos. De ese modo, Homero no habla de un arco iris, sino de Iris; no de una aurora, sino de Eos; no de un viento del norte, sino de Bóreas. Los nombres propios toman aquí la función de conceptos generales, que consisten en reunir y clasificar a múltiples manifestaciones"[11]. Por otra parte, los seres del mundo sublunar, para retomar la expresión aristotélica, jamás están separados de su lugar de manifestación, puesto que el pensamiento abstracto tiende a imponerles una isotropía. Efectivamente por eso los personajes o los fenómenos no revelan sus propiedades en la comprehensión mítica más que por relación con su medio, que sólo les confiere una función. Por último, la significación de todo elemento sensible del mito es solidaria de un nudo ideal, que puede vincularse a los arquetipos, y que permite identificar las propiedades fenoménicas. De ese modo el mito toma a su cargo lo real, inscribiéndolo en un *continuum* donde lo visible no asume sentido sino estando religado a lo invisible, del que es una manifestación parcial, momentánea y local. El modo de ser de los fenómenos sensibles remite pues a una ontología propia, radicalmente diferente del estado de los objetos fragmentados por la ciencia, pero que confiere a la experiencia sensible una inteligibilidad a la que no podría

11. K. Hübner. "La recherche sur le mythe: une révolution méconnue", en *Mythe? Kairos*, N° 6, octubre 1990, París, p. 38.

acreditársele fantasía ni insensatez. Porque "la ontología del mito define, tanto como la de la física, lo que es real, necesario, posible o accidental"[12].

De ese modo, la imaginación comprehensiva de la obra en el mito no podría más, al término de algunas consideraciones gnoseológicas y ontológicas, ser pura y simplemente asimilada a una ficción gratuita, a una invención de irrealidades, a un juego de espíritu que se pierde en la falsedad. La imaginación mitopoiética se presenta, en ciertos usos al menos, como un modo específico de actividad intelectual y lingüística, que sirve de canal de exposición de un sentido, que no encuentra en la razón digital, analítica y abstracta, medio de expresión adecuado. La producción de narraciones míticas constituye una vía de aproximación a la verdad, de la que es necesario reinterpretar continuamente el contenido sustancial ya que permanece diseminado en una totalidad, inconmensurable a nuestras capacidades de inteligencia finita. Si, en nuestros días, el éxito de la hermenéutica nos ha familiarizado nuevamente con la exégesis simbólica, que va paralela al uso de la razón demostrativa, basta que la declinación de la metafísica nos prive todavía de los medios de hacer plenamente razón de estado del sentido simbolizado, propio de la narratividad mítica, y se puede dudar que la lógica o las ciencias cognitivas puedan venir solas a modo de enigmas del funcionamiento de nuestro pensamiento. De suerte que el pleno reconocimiento del componente mítico del espíritu constituye una razón suficiente para restaurar plenamente los derechos de una metafísica de la imagen.

---

12. *Op. cit*, p. 39.

CAPÍTULO 7

LAS FRONTERAS DE LA INTERPRETACIÓN

La vida inherente a las imágenes simbólicas y míticas es tributaria de un compromiso del sujeto que imagina que es llamado a darles sentido mediante actos de interpretación. Esta función hermenéutica del imaginario está expuesta a incertidumbres, a derivaciones e incluso a delirios si el ser imaginante deja libre curso a sus pensamientos y afectos. El imaginario invita de hecho a la libertad pero ésta siempre está amenazada por la licencia que ella misma puede convertir en anomia, es decir, exponer a la tiranía de lo arbitrario del sentido. Importa, pues, volver sobre esta participación del sujeto en la vida de las imágenes intentando deducir las condiciones y los límites de la intención simbólica "exacta". ¿En qué condiciones la imaginación es verdaderamente un modo de pensar por medio de imágenes? ¿A partir de cuándo la imaginación cede a la sobreinterpretación, que amenaza la verdad del pensamiento simbólico?[1]

Casi todas nuestras representaciones (uno dejará aparte la cuestión del sinsentido), sean analógicas al contenido representado (imagen visual) o digitales, es decir, constituidas de manera arbitraria (una expresión lingüística), contienen una significación (*Bedeutung*) que no puede ser comprendida más que por un acto de lectura y de apropiación de eso que está allí expresado y comunicado. El hecho de que el vínculo del hombre con el mundo y del hombre con los otros hombres esté medido por lo general a través

1. Cuestión desarrollada por Umberto Eco en *Limites de l'interprétation*, Livre de poche, 1964.

de representaciones, se expone pues a la necesidad de interpretar un *medium*[2]. Esta actividad, sin embargo, da lugar a un abanico muy disparatado de modalidades, que tocan dos límites extremos: por un lado, uno se encuentra en presencia de representaciones literales y unívocas que funcionan como un código, pudiendo ser descifradas de manera casi automática por una inteligencia calculadora (el código de la ruta); por el otro, representaciones saturadas de equivocidad, donde el sentido literal está casi recubierto o rechazado por una plétora de sentidos figurados (el texto alquímico). En el primer caso, la actividad hermenéutica se hipotrofia, tiende al grado cero, desaparece en provecho de una decodificación semejante a la de una máquina que puede leer ciertos signos, previamente reducidos a una significación finita (señaléctica); en el segundo, la actividad hermenéutica se hipertrofia, se amplifica, se entusiasma como consecuencia de una proliferación ilimitada de significaciones a menudo fuera de texto.

A primera vista, el ideal de una comunicación lograda (oral o escrita) esperaría una transmisión perfecta, objetiva, total del mensaje, pero esta manifestación (la regresión asintótica del ruido) se paga por lo general con el precio de un empobrecimiento expresivo del sentido; con todo, ¿es preciso creer que una complejización del mensaje que recurre a metáforas, símbolos y mitos, abiertos ellos mismos a un encaje ilimitado de interpretación, garantiza el acceso a la densidad y a la profundidad del sentido? ¿No se corre el riesgo, no sólo de obscurecer y perder la información que fue comunicada, sino también de condenar el sentido a la deriva, al errar? Tal es el problema propio de la interpretación, que oscila entre una situación infrainterpretativa, que ha podido aparecer como una forma de racionalización integral del lenguaje (inteligencia artificial) y una sobreinterpretación acusada de ser llevada por los demonios de la imaginación delirante (divagación esotérica).

Si la utopía de la codificación numérica ha sido en nuestros días reforzada por el paradigma de la comunicación generalizada, el mito de los textos esotéricos, los que ocultan secretos para iniciados, ha sabido resistir sociológicamente, a la vez que manifiesta siempre sus poderes de seducción sobre los espíritus. ¿Es preciso entonces, so pretexto de evitar la oscuridad y la confusión de la inteli-

2. Perspectiva destacada por los trabajos de semiótica de Ch. S. Peirce. *Textes fondamentaux de sémiotique*, Klincksieck, 1987.

gencia interpretativa, someter la expresión, la recepción y la interpretación de las imágenes a la sola vigilancia de una inteligencia analítica? O ¿no haría falta, a pesar de todo, admitir que la comprehensión de ciertos textos o cuadros necesita la intervención de una función imaginativa del espíritu, sin que la interpretación, con todo, quede librada a las suertes de la fantasía mistificante? Poesías, mitos, textos sagrados, pinturas ¿deben ser de manera sistemática objeto de una reducción del sentido múltiple y pasar bajo las horquillas caudinas de la interpretación sin que permitan que se dé un libre juego de imágenes, dador de sentido? En suma, ¿es preciso mantener un corte medio entre razón e imaginación o señalar sólo una bifurcación en el interior de esta última?

Tomando con resolución el partido de una hermenéutica amplificante y no reductora (en la huella de los trabajos de G. Durand), apostando sobre la consistencia de representaciones simbólicas, convencido de que la razón clara cartesiana no necesita forzosamente el abandono de un pensamiento imaginal que opera con el sentido profundo, vamos a afrontar la cuestión filosófica por excelencia, la de una crítica de la hermenéutica, entendida en el sentido kantiano de un tribunal que juzga lo permitido y lo prohibido. Ocurre entonces que la respuesta, a menudo, depende menos de una conformidad a normas puestas una vez para todos en razón, que de un conjunto de presupuestos que atañen a la filosofía del lenguaje, a la cuestión del sentido y de la verdad y, finalmente, a la esencia de lo humano.

LAS CONDICIONES DE LA INTERPRETACIÓN

El problema planteado por la estructura semiótica de las obras, por la multiplicidad de las intenciones del autor, de la obra y del lector (*intentio auctoris, operis et lectoris*), no puede estar restringido únicamente a un problema epistemológico, como lo hace la mayor parte de las ciencias del lenguaje. El mérito de la filosofía hermenéutica contemporánea es precisamente haber puesto en evidencia las condiciones trascendentales de la interpretación. Porque la dificultad de comprender ciertas imágenes (parábola literaria o pintura alegórica) tropieza ciertamente con obstáculos debidos a la naturaleza empírica, contingente, de los actos de expresión y de recepción de la obra, pero se enraíza también en una estructura afec-

tivo-cognitiva originaria, propia del sujeto antropológico, cualesquiera sean su lengua y su cultura. Dos enunciados mayores merecen ser atendidos con antelación a ese punto de vista.

En primer lugar, para la hermenéutica, comprender (*Verstehen*) es una actividad eminentemente subjetiva, que convoca la totalidad del sujeto (razón informada ligada a la afectividad y a una experiencia encarnada singular), que corta con la operación segmentada, parcial de la explicación (*Erklärung*) puramente razonada del entendimiento, que pone en juego proposiciones abstractas, objetivas y universales (consideradas como las que constituyen el nudo de la actividad de la ciencia). Pero esta subjetividad no es espontaneidad impulsiva, fuente de una deformación proyectiva de un mensaje, y no podría pues, de golpe, verse desvalorizada frente a una objetividad garante de lo verdadero. En la esfera de la comprehensión, se enredarán en efecto dos actitudes del sujeto, una de receptividad pasiva, la otra de espontaneidad informante. Por un lado, el espíritu, lejos de ser neutro, impasible, indiferente, encerrado en la calma fría de la objetividad (criticada por F. Nietzsche[3]), se siente afectado por la imagen o el lenguaje. La recepción del sentido, cuando se expresa a través de la densidad poética o religiosa, no se reduce a la asimilación de un contenido intelectual, sino que entraña una suerte de vibración del ser, de alumbramiento del sentido a través de la totalidad de la sensibilidad y de la afectividad del sujeto. La disponibilidad en el sentido (expresado por la *Gelassenheit* cara a M. Heidegger[4]), que hace posible la comprehensión, no resulta de una decisión unilateral de la voluntad, sino que depende de la manera según la cual el texto y la obra nos impresionan, se manifiestan a nuestro padecer. Se puede decir entonces, al menos metafóricamente, que un texto o una imagen disponen de un *aura*, que advierte de la trascendencia, incluso del sentido de poner a luz, que invita al sujeto a una escucha, a una atención; dicho de otro modo, la imagen por sí misma nos obliga (en el sentido de obligar a alguien), porque ella se presenta como una dirección, una interpelación, que hace de nosotros un destinatario[5].

Pero, por otra parte, esta pasividad es solidaria con una actividad noética que permite asir el sentido, ir por delante del texto

3. Ver F. Nietzsche. *Más allá del bien y del mal*, parágrafo 207
4. Ver sobre M. Heidegger, J. Greisch. *La parole heureuse*. Beauchesne, 1987.
5. M. Heidegger. *Acheminement de la parole*. Gallimard, "Tel", 1976.

para deducir su(s) sentido(s). Comprender implica también una actividad de asunción, de aprehensión activa, que es la fuente de decisiones de significación, de actos de lenguaje. En ese sentido, la comprehensión puede ser entendida a la manera de los estoicos, que la comparan con una mano abierta y tendida que poco a poco se cierra para conservar el contenido y retenerlo firmemente, es decir, guardarlo. La *phantasia kataleptike* remite de ese modo a una asunción de las cosas a través de representaciones que le aseguran la subjetivización[6].

En segundo lugar, para la hermenéutica, la esfera de las imágenes lingüísticas y visuales no puede ser llevada a un marco único y homogéneo. La cultura, toda entera, testimonia la omnipresencia del discurso y de textos, donde el plano semiótico está al servicio de uno simbólico, en el sentido definido por P. Ricoeur y G. Durand, de un excedente de sentido con relación a los signos, de un escape del significado con relación a la objetividad del significante[7]. Existen, pues, mediaciones del sentido, que del hecho de la intención del autor o de la estructura del texto, resisten a una nivelación unilateral, puesto que son consubstancialmente plurívocos, librados a un juego de identidad y de diferencia. Las obras de arte, lingüísticas o no, se presentan entonces en muchas circunstancias como dispositivos opacos, enramados, donde el sentido está disfrazado, enmascarado. La categoría de lo simbólico, en el sentido de la tradición hermenéutica y no lógica, reagrupa de ese modo las formas variadas en las cuales el plan de la significación literal manifiesta y oculta a la vez una significación desnivelada, desajustada. Dicho de otro modo, el signo en tanto que vínculo semiótico del significante con el significado, se convierte todo entero en un simbolizante que remite a un simbolizado con el que se carga.

Se comprende mejor por qué pertenece precisamente al sujeto, en una experiencia a la vez de escucha pasiva y de investigación activa, reconocer en una obra dada su nivel propiamente simbólico, es decir, abierto a la pluralidad de sentidos. Este ejercicio es ciertamente enigmático y desconcertante, lugar de inscripción del "círculo hermenéutico", de interdependencia del sujeto y del objeto, puesto que en un sentido es preciso tener una precomprehensión

6. Cicerón. *Primeras académicas*.
7. Ver P. Ricoeur. *Du texte à l'action*. II, Seuil, 1986 y G. Durand. *L'imagination symbolique*. PUF, Quadrige, 3ª ed., 1993.

para reconocer el plano simbólico, así como es preciso también ser capaz de una disponibilidad de escucha simbólica para apuntar a un campo simbólico[8].

LOS RIESGOS DE LA INTERPRETACIÓN

Esos llamados de las condiciones trascendentales de comprehensión del sentido permite entrever un doble escollo de la actividad de interpretación. De un lado, ella se arriesga, por pasividad excesiva, por sumisión abusiva y complaciente, a transformarse en una revelación-captación de un sentido oculto, que entraña la desmovilización, la desaprobación, la tetanización de la inteligencia del sujeto. Optar, por un acto de creencia ciega, por un estatuto esotérico de una imagen, aguardar el develamiento de su sentido último oculto (que sería semejante a la nuez de la almendra), es renunciar al riesgo de la interpretación personal, es obscurecer en sí la reflexión razonada. Esta sobredeterminación lírica, que juega con la sensibilidad numinosa, que se deleita con los escalofríos de la *maiestas* y de lo *tremendum*, pone paradójicamente en cortocircuito la interpretación a través de experiencias de rapto o de visión (entusiasmo, en el sentido de la *Schwärmerei* de Kant[9]) y facilita la entronización de toda clase de palabras clave que se considera que sirven de guía para la revelación de Misterios (gurúes de sectas que prometen revelar el gran secreto).

Por otra parte, continuando con un compromiso muy voluntarista, la interpretación lleva a instrumentalizar la imagen, a enseñorearse de manera prometeica, para recrear, incluso para crear libremente, en los intersticios vacantes, un sentido nuevo. La interpretación se transforma así en una descontrucción salvaje, que toma como pretexto estructuras simbólicas para desplegar un campo discursivo ficticio. La obra se convierte en una ocasión para ejercicios de invención imaginativa, extrañas también tanto a las intenciones del autor, cuanto a las estructuras inmanentes al texto. Hay allí, por cierto, una matriz fecunda para alimentar creaciones ficticias, totalmente legítimas si es que no pretenden decir la verdad del texto, sino producir sólo un nuevo texto (de donde el éxito de la

8. Sobre el círculo hermenéutico, P. Ricoeur, *op. cit.*
9. Ver E. Kant. *Les rêves d'un visionnaire*. Vrin, 1967.

intertextualidad que cambia textos y sentidos). En un aspecto contrario, la interpretación deviene violencia y mistificación desde el momento en que se desarrolla como uno de los posibles de la imagen, incluso como la fuente de una reapropiación inédita y más verdadera que todas las otras (como lo ilustra la tendencia contemporánea de los *metteurs en scène* de teatro cuando quieren revelar lo inédito de una pieza de teatro a través de una reinterpretación de la que se considera que encarna el espíritu verdadero). A menudo estas divagaciones se reivindican como de F. Nietzsche, para quien el texto mismo sufre numerosas interpretaciones (no hay interpretación "justa") olvidando, sin embargo, la mayor parte de las veces que Nietzsche, invitando a una interpretación en perspectiva, renunciaba de entrada al valor de verdad de ella misma.

EL SENTIDO DE LA CIFRA

¿Cómo entonces levantar murallas contra esas dos formas derivadas de la interpretación, la que renuncia saltando las escalas de la intelección, y la que las multiplica gratuitamente mediante un llenar sin orden los vacíos de la obra? La muestra, la más tentadora, consistiría en contener precisamente al sujeto, en frenar la imaginación, en subordinarla escrupulosamente a una inteligencia razonante. Pero, ¿no se arriesgaría entonces a intelectualizar demasiado la comprehensión, a convertir muy rápidamente la figura en literal? Tal es, en un sentido, la mayor falta de los diccionarios de símbolos que proponen equivalencias, valores fijos, entre los cuales basta elegir o combinar. La hermenéutica simbólica se arriesga entonces a desvirtuarse en una alegorización sistemática. Basta con encontrar un sentido discursivo racional para las imágenes, desplazando mecánicamente los signos. De ese modo procede Freud en su interpretación de los sueños, ya que los contenidos de las narraciones de los sueños deben estar referidas a un código universal inconsciente de tipo sexual. Tal es el reproche dirigido por G. Bachelard: "El psicoanálisis clásico ha manoseado a menudo el conocimiento de los símbolos como si éstos fueran conceptos. De igual modo puede decirse que los símbolos psicoanalíticos son conceptos fundamentales de encuesta psicoanalíticos. Una vez que un símbolo ha sido interpretado, una vez que se le ha encontrado su significación 'inconsciente', pasa al rango de simple instrumento de aná-

lisis y ya no se considera que haya necesidad de estudiarlo en su contexto ni en sus variedades"[10]. Se hace así, desaparecer tanto la profundidad de las imágenes (la significación libidinal no es más que un nivel de sentido entre otros para Jung), cuanto la significación existencial singular que hace que un símbolo disponga de una significación a la vez en sí y para mí, el separarlo de las dos significaciones verifica precisamente la plasticidad de las imágenes. Tarde o temprano, la interpretación se coagula, se racionaliza; no sólo termina en una pretendida verdad de la imagen, que detiene toda mirada interpretativa, sino que también termina por hacer de la vía simbólica un rodeo inútil, puesto que el enunciado racional interpretado, esperado como término último, es considerado finalmente como término primero, que la expresión simbólica ha rodeado de manera más o menos fundada de oscuridad. En todos los casos triunfa el postulado filosófico según el cual lo claro está destinado a reemplazar lo obscuro, porque lo claro vale intrínseca, epistemológica y metafísicamente, más que lo obscuro.

¿Se puede escapar de este aplanamiento reductor, de esta racionalización pretenciosamente liberadora, sin caer en las trampas de la sobreinterpretación desmesurada y mistificadora? ¿Existe una especificidad de una imaginación hermenéutica? Siendo radicalmente una actividad subjetiva que exige el compromiso pleno de una inteligencia discursiva, la interpretación ¿no podría estar guiada por un discurso del método, por reglas comunes e intercambiables para descifrar el "buen" sentido de una obra? De hecho, el campo de actividades interpretativas queda consagrado a una indecisión radical, a una aventura del espíritu que procede del hecho de que apropiarse de la significación permanece como un acto personal; éste difiere de la operación de vaciado/vaciar del Yo que acompaña el acceso a la intelectualidad abstracta. Esta situación, respecto de muchas miradas perturbadoras, no implica menos imperativos de prudencia que precauciones, las que revelan, con todo, más un saber hacer que un saber, de una deontología prudente más que de una epistemología dogmática.

En esta perspectiva se puede deducir dos líneas de fuerza. En primer lugar, una imagen simbólica resiste tanto mejor a la violencia interpretativa cuanto es puesta en relación con una totalidad en

10. G. Bachelard. *L'air et les songes*. 1992, p. 27

el seno de la cual surge. Esta totalidad puede ser abierta y externa o vallada y cerrada. En efecto, tal como lo subraya U. Eco, una obra es tanto más interpretable cuanto más se conoce su contexto, no sólo el saber cultural que prepara su gestación, sino también las intenciones de significación que presiden su formulación. Porque el contrasentido como la sobreinterpretación derivan en muchas circunstancias simplemente de la ignorancia. Se puede, de ese modo, presumir que su inteligibilidad crece a medida que el conocimiento del saber que lo sostiene aumenta según una razón enciclopédica; siendo el saber, con todo, de derecho ilimitado, jamás se puede estar seguro de que la interpretación no está viciada por la ignorancia de una motivación circunstancial.

A modo de corolario: otro forzamiento interpretativo reside en la arquitectura interna de la obra, que instala el sentido, por equívoco que sea, en una forma que puede limitar su polisemia. Es por eso que un fragmento es más fácilmente sobreinterpretado que un texto integral. De ahí resulta además, la tendencia a la exégesis incontrolada de la literatura aforística, que se ve privada de indicadores de corroboración del sentido. El hecho de que una parte no tenga sentido más que en función del todo, un detalle más que en función de la integridad, se verifica también en los trabajos de historiadores y de arqueólogos para quienes se trata siempre al mismo tiempo de hacer inteligible el documento parcial y la totalidad a la cual pertenece. Una obra no es verdaderamente inteligible más que si es portadora de un sistema de significación que le confiera coherencia interna. El reconocimiento de la fuerza de coherencia de un texto está condicionado por su grado de organización interior. Ya en la Antigüedad, tanto Platón como Aristóteles han insistido, por ejemplo, en la necesidad para un mito de disponer de un arreglo morfológico holístico que sostenga su comprehensión. De ese modo, un mito, si no se lo quiere condenar a la diseminación, portadora de exégesis salvajes, debe presentarse a la manera de un organismo viviente y disponer de cabeza, un cuerpo y miembros, es decir, un comienzo, un medio y un fin ("De igual modo que los cuerpos y los seres vivientes deben tener una cierta extensión, pero que la mirada pueda abarcarlos fácilmente, de igual modo las historias deben tener una cierta longitud, para que la memoria pueda retenerlas con facilidad"[11]); recientemente Cl. Lévi-Strauss ha encontrado a su

11. Aristóteles. *La poética*. VII, 1451 a.

manera esta preeminencia de la totalidad valorizando en la mitología una sistemática comparada a una partición musical.

La segunda norma interpretativa tiene relación con una deontología, incluso una ética de la comprehensión, tal como lo hemos establecido a propósito del símbolo. Independientemente de las potencias semánticas de la obra, importa que el sujeto que la interprete adopte una intención que le permita ser receptivo de la expresión del sentido. Esta actitud se deja más difícilmente disciplinar y codificar. Ella exige una atención a la expresión, del mismo modo como se habla de la atención prestada a los signos expresivos de un ser. Cada texto tiene un propósito, un sello propio que la anima, le asegura su individualización y que no puede ser percibido más que por un espíritu de fineza y no de geometría (Pascal opone de este modo al espíritu demostrativo, un espíritu que accede a principios por fineza: "Es preciso a un tiempo ver la cosa, de una sola mirada y no por un progresivo razonamiento, al menos hasta un cierto grado"[12]). La interpretación se parece entonces a un arte de la fisionomía aliado a una capacidad de restituir la indecible presencia de las cosas. Se trata del límite de una cortesía que permite dar lugar al otro y de una consideración que presume que el otro o el texto dispone de una personalidad que lo hace digno de respeto, que obliga a no imponerle su propio interés egocéntrico.

LA IMAGINACIÓN EN LA OBRA

Esas condiciones previas de una interpretación prudente ponen de manifiesto, incluso frente a medidas generales de control, una diligencia verdaderamente instaurativa del sentido: ¿puede irse más lejos y abogar en favor de una imaginación interpretativa dadora de verdad? La cuestión consiste en saber si la interpretación puede escapar a la única actividad raciocinante y de enrolarse en un imaginario que se entrega por sí mismo a pensar. Y, en ese caso, ¿en qué sentido se puede confiar a la actividad imaginativa una colaboración para la comprehensión simbólica?

Lo propio del sentido simbólico es no darse inmediatamente en la percepción, en el uso, en la toma espontánea del lenguaje, sino

12. B. Pascal. *Les Pensées*. Éd. Lafuma, Seuil. N° 512-1.

también escapar a la unidad abstracta del concepto. La imaginación es esta función que se mueve precisamente entre lo sensible y lo inteligible, entre lo dado y lo construido, explorando una especie de libre juego de posibles. Imaginar permite acceder mediante un pensamiento concreto a lo invisible y a lo indecible, penetrar en lo no visto y en lo no dicho. El sentido simbólico se aplica por lo general a contenidos intelectuales para los que no existe Idea conceptualmente determinable: la vida, Dios, la muerte son de este modo determinantes que escapan a la conceptualización clara y que pertenece a la imaginación hacerlas sensibles, figurar (en el sentido de hipotiposis, según E. Kant). Para Kant, la imaginación tiene así un uso y un destino metafísicos en la medida en que puede dar un contenido simbólico a las Ideas conceptualmente irrepresentables. Pensar lo suprasensible exige pues una producción de imágenes verbales o visuales analógicas a partir de las cuales, en sentido inverso, un lector o espectador remontará para deducir el sentido segundo oculto que se vincula a contenidos meta-empíricos.

Si la imaginación se ve de este modo comprometida en un proceso noético, se puede interrogar mediante los poderes de la imaginación, tanto individual cuanto colectivo, aplicados, por ejemplo, a la comprehensión de la poesía y del mito (y, por tanto, de textos sagrados en general). Desde el punto de vista de la imaginación individual, la comprehensión de textos poéticos pide al lector otra cosa más que una inteligencia pasiva. Para G. Bachelard, uno no penetra verdaderamente en las imágenes de un poema más que continuando con ellas la actividad imaginativa del poeta mismo. "El valor de una imagen se mide en la extensión de su aureola imaginaria. Gracias al imaginario, la imaginación es esencialmente abierta, evasiva... Para sentir bien el rol imaginante del lenguaje, es preciso buscar pacientemente, a propósito de todas las palabras, los deseos de alteridad, los de doble sentido, los de metáfora"[13]. En efecto, una imagen no es una representación para descomponer, para analizar, sino para animar y transformar en ensoñación. No se explica la imagen por un concepto, sino por otras imágenes, que están destinadas a extraer las virtualidades de sentidos mantenidos en potencia en la palabra. La hermenéutica bachelardiana está de este modo en las antípodas de un intelectualismo austero: por el contrario, sólo está habilitada para penetrar el sentido de un poema la ensoñación

13. G. Bachelard. *L'air et les songes*. *Op. cit.*, pp. 5 y 8.

que la continúa, dejando activar cadenas, arborescencias de imágenes que llegan a hacer consciente el sentido contenido en la primera imagen. Para Bachelard, la imaginación activa, productora, deformante de imágenes estáticas es pues el mejor aliado de la interpretación. Porque penetrar en una imagen para participar de su red de significaciones, no es ir en sentido inverso de las imágenes, para depurarlas, refrescarlas, inmovilizarlas sino, por el contrario, hacer cuerpo con ellas, para simpatizar con su poder expresivo.

¿Pero Bachelard no abre de este modo la puerta a una pura asociación de imágenes, a extrapolaciones azarosas, a interpretaciones extravagantes, guiadas por un onirismo enemigo de la racionalidad? Muy por el contrario, la confianza de Bachelard en el poder del pensamiento de la imaginación es consecuencia de la convicción de que las imágenes, literarias en particular, no son signos arbitrarios a los que se pueda combinar al azar. Las imágenes fundamentales (en particular todas las derivadas de los elementos de la Naturaleza) son entidades mentales que tienen una consistencia propia, que disponen de una suerte de patrimonio genético (los arquetipos) que las vuelven impermeables a las modificaciones exógenas, a las leyes de combinación y de oposición, pudiendo ser puestas en evidencia por diagramas poéticos, etc. "Somos llevados en la investigación imaginaria por materias fundamentales, por elementos imaginarios que tienen leyes ideales tan seguras como las leyes experimentales."[14] La imaginería desplegada en obras simbólicas comporta pues numerosas capas de significaciones, distribuidas en torno a polos contrarios, lo que impide imponerles no importa qué sentido. La ensoñación del lector no hace más que reactualizar dinámicamente una fisiología de las imágenes, una física onírica. Se puede hablar al respecto de una suerte de objetividad fantástica de las imágenes, que hace de ellas entidades resistentes, a las que se les puede prestar no importa qué valor. De ese modo la interpretación de las imágenes, sin ser una ciencia del imaginario, está en oposición a un desciframiento arbitrario de imágenes libradas a la anomia.

Desde el punto de vista de la imaginación social, G. Durand sostiene que el imaginario de una sociedad puede ser asimilado a una suerte de psiquismo colectivo autónomo, que se comporta como el Alma del grupo (próximo al Inconsciente colectivo de C. G. Jung),

14. G. Bachelard *Op. cit.*, p. 13.

en el que se actualiza un conjunto de contenidos míticos, de historias dadoras de valores, que estructuran la visión del mundo en un momento y en un lugar dados[15]. De ese modo, el mitoanálisis puede permitir deducir, en una cultura dada, una especie de trabajo de autointerpretación del campo simbólico, que organiza variaciones sobre un fondo de invariantes. En un área dada, se ve que se actualizan mitos dominantes y que refluyen mitos recesivos; se ve también y sobre todo, un mismo sistema de mitemas que se transforman para reaparecer bajo una forma nueva (ejemplos de renacimientos de mitos: Dioniso, Hermes, Salomé, etc.). Qué deducir de tales perspectivas, a no ser que la historia cultural permite asistir a un verdadero trabajo interpretativo a escala de un sujeto trascendental y transindividual, que se desarrolla en torno de contrarios semánticos y estructurales autónomos. En ese caso, la mitografía cultural es análoga a un laboratorio de transmisión y de despliegue del sentido de ciertos referentes simbólicos, que permite aislar una verdad del mito. En ese aspecto, la interpretación individual de textos míticos gana no sólo al interiorizar la historia cultural del mito, de la que ellos son inscripciones, sino también en considerarlas como una suerte de instancia normativa que proporciona un índice de "buenas" interpretaciones. Interpretar un mito en un sentido contrario a la tradición, puede, incluso en esa circunstancia, convertirse en una ocasión de creación libre, pero no podría pretender haber asido la verdad del mito. Existiría desde luego una suerte de canónica de la exégesis, fundada sobre una tradición que se opone a los asaltos individuales que quieren apropiarse de manera solitaria de sus contenidos. En ese sentido, la convicción de Pascal que lo llevó a considerar la revelación religiosa por intangible e inalterable, puede extenderse: la interpretación no podría progresar por acumulación, con el mismo valor que las verdades científicas. Interpretar quiere decir volver a poner los pies en las mismas huellas para no dejarlas cubrir por el tiempo, pero en ningún caso marchar en cualquier sentido, tampoco en línea recta, como lo piensa la corriente de desmitologización.

¿Qué conclusiones podemos extraer de estas tentativas por hacer participar la imaginación en la comprehensión de las imágenes simbólicas? En primer lugar, parece que la sobreinterpretación no va forzosamente a la par de una aproximación imaginativa. Mu-

15. G. Durand: *Beaux-arts et archétypes*. PUF, 1989.

chas tentativas de desconstrucción contemporánea (J. Derrida, por ejemplo), que favorecen interpretaciones libres y sin fin, son llevadas por un intelecto vuelto ebrio de sus producciones especulativas (en el sentido de la razón báquica denunciada por Hegel). Por su parte, la actividad de la imaginación no implica necesariamente que el espíritu se abandone a vaticinios obscurantistas sobre el sentido. Como ya lo ha notado Kant[16], la imaginación puede ser arrastrada en dos direcciones: en una, ella se comporta como sin reglas y producto de contenidos de pensamiento con imágenes sin tener en cuenta las idealidades depositadas en las representaciones, ella se compromete entonces con el delirio, que consiste en dar cuerpo a contenidos exteriores a toda experiencia y a toda Idea racional. Por el otro, por el contrario, la imaginación permanece pareja a la razón, en un libre juego por el cual se pone al servicio de la tipificación simbólica de contenidos irrepresentables directa o literalmente. En ese caso, puede sostenerse que la imaginación constituye un componente irreductible de la interpretación del sentido figurado de los textos.

El temor frente a los excesos de la sobreinterpretación no justifica que se afiance una hermenéutica reduccionista que quiera devolver a la unidad y a la racionalidad identitarias todos los contenidos imaginados. La interpretación, mediada por la imaginación, permanece fuertemente abierta a un infinito, puesto que, por definición, el sentido jamás es, en última instancia, razonalizable. Parece que fuera preciso distinguir dos tipos de interpretación, la historicista, objetivante, que quiere encontrar una verdad única de lo que un texto quiere decir desde el punto de vista del que lo ha emitido, y la propiamente hermenéutica que apunta a liberar en el texto capas de significación que no se han dirigido, en tanto que tales, a su formulación y que no derivan de una estructura inmanente del texto. La interpretación confiere de ese modo a la recepción una tarea específica, orientada menos sobre el desvelamiento de una verdad única oculta, de la transmisión de un misterio, que sobre lo armónico de los sentidos para el que la mira o la lee, en plena simpatía con la otra, en tanto que ella congela, a su manera, un conjunto de significaciones abiertas, no totalizables. La primera forma de interpretación busca anularse ella misma para volver a los imperativos de la racionalidad unívoca; la segunda, por el contra-

16. E. Kant. *Anthropologie du point de vue pragmatique*. Vrin, 1964, párrafos 28 a 59.

rio, respeta la complejidad del mensaje que, con todo, permanece aprehendido a través de una semántica y una sintaxis que no soportan violencia.

El texto o el cuadro constituye de ese modo un canal de sentido más que un sentido objetivable, una suerte de tropismo orientado cuyo contenido es muy apocalíptico, es decir, que se abre al final y no al comienzo. Lo esencial no es tanto encontrar un sentido único, sino la buena orientación del sentido de los sentidos. La sobreinterpretación no equivale a la plurivocidad de sentidos, que a menudo permanece inviable, sino que se limita a la formulación del sentido insensato. La actitud hermenéutica frente a una obra podría pues comprenderse como un dispositivo óptico, fotográfico, instalado delante de un espacio abierto sobre una tercera dimensión. Para regular este instrumento de percepción, es preciso orientar el punto de fuga al infinito, el *focus imaginarius* de Kant, operando sobre lo focal. Demasiado cerca o demasiado lejos, la imagen es borrosa. La nitidez está reservada tanto a lo más próximo, en el sentido literal, cuanto a lo más lejano, el infinito de los sentidos; bien ajustada, la imagen revela, con una nitidez global, la pluralidad escalonada de planos, que deja cada cosa en la distancia apropiada. De ese modo, la interpretación debe ser abordada como una focalización exacta, capaz de ajustarse sobre las diferentes distancias del mundo (textual o visual) de las imágenes. Pero esta metáfora permanece ella misma utópica, como si nada pudiese estar exento de un cierto titubeo, que haga que la interpretación permanezca siempre en la mira para una focalización sin fin.

SEGUNDA PARTE

LAS IMÁGENES DEL MUNDO

CAPÍTULO 1

EL JUEGO CÓSMICO

El imaginario constituye la envoltura inmaterial de imágenes que nos rodea, una suerte de segunda piel entre el Yo y el mundo, cuyo epicentro desciende hasta las profundidades, inconscientes, del ser. Es por eso que las imágenes pueden perturbar nuestro vínculo con lo real, interponiéndose, en cierto modo, a la manera de una pantalla que filtra. Pero un filtro, así como puede deformar, sirve también para captar mejor, guiar, orientar, centrar. Y de hecho, el imaginario no nos encierra fatalmente en una subjetividad narcisista, no nos condena a estar engañados por ficciones, simulacros, fantasmas. No podría extenderse, como algunos lo han hecho en el pasado, a todas las producciones imaginativas, los abatimientos y los delirios propios de los estados patológicos. Por el contrario, el imaginario, a través de la conducta mítica o de la ensoñación despierta, por ejemplo, puede jugar el rol de *medium* innegable para enlazar el sujeto con el mundo, para asegurar un pasaje entre el sujeto y el cosmos. La imaginación, en ese sentido, por el juego interno de las imágenes, nos arranca de la rigidez, de la fijeza, de la unilateralidad de nuestro punto de vista sobre lo real, de nuestro medio de vida, para abrirnos sobre la totalidad de la naturaleza, de sus formas, de su historia y de sus paisajes, de sus configuraciones secretas. Dicho de otro modo, la imagen nos enlaza con el mundo, nos proporciona de éste un conocimiento originario y, por tanto, nos ayuda a instalarnos en él, a destacar en él lugares, a entrar en resonancia con él. En suma, la potencia mítica u onírica del imaginario no conduce de manera forzada a irrealizar el mundo, permite también sobrecargarlo de formas y de sentidos, de conferirle una suerte de surrealidad, llena de una felicidad de "estar en el mundo". Esta

connivencia entre la imaginación y el mundo permite pensar igualmente que las imágenes quizá no sean meras producciones de la subjetividad personal, sino que ya están latentes en la naturaleza. En ese caso, el imaginario podría ser comparado con una superficie de doble cara, una orientada hacia la vida psicológica, la otra hacia la cósmica. Nuestras imágenes, tal vez, serían también imágenes del mundo, lo que explicaría que tengan la capacidad de instaurar una simpatía entre el hombre y las cosas.

La dimensión cósmica de la imaginación, es decir, la connivencia entre imágenes interiores y exteriores, entre representaciones psíquicas y formas naturales, es un tema familiar a todas las aproximaciones filosóficas preocupadas por dar cuenta de la imaginación activa (Renacimiento, iluminismo del siglo XVIII, romanticismo alemán). En nuestros días, la obra de Roger Caillois se presenta como una de las pocas tentativas por resolver imaginación y naturaleza, por poner en evidencia la unidad genética del juego de imágenes y del juego de la vida, porque ellos dos gravitan, de manera "oblicua", en torno del mismo "juego de formas". ¿Cómo se ha desarrollado esta concepción de un juego de formas internas y externas? ¿Cómo permite volver a naturalizar la imagen y volver a imaginar la naturaleza? ¿En qué medida el pensamiento de Caillois puede ayudarnos a rehabilitar el lugar y la función de las imágenes en el conjunto de nuestras actividades mentales, sean éstas poéticas o científicas?

EL JUEGO DE LAS FORMAS

R. Caillois debe, en primer lugar, una gran parte de su éxito entre el público a sus nuevas aproximaciones a los juegos humanos, que testimonian, a sus ojos, una real y universal lógica del imaginario, examinada bajo el ángulo comportamental. Este estudioso de ritos y fiestas, que, a los ojos de algunos, no constituye más que un "paréntesis sociológico"[1] en su obra, conforma, sin embargo, antes de la guerra, uno de los lazos más originales por establecer a la vez la función instituyente y la fuerza subversiva de la imaginación. La imaginación social había llegado a convertirse, por lo demás, antes de la guerra, en el cruce del anti-racionalismo

1. R. Caillois. *Approches de l'imaginaire*. Gallimard, 1974, p. 60.

nietzscheano y de la sociología de los primitivos (Caillois fue alumno de M. Mauss, de M. Granet, de G. Dumézil) en la función emblemática capaz de volver a cuestionar una ideología social unidimensional, separada de sus raíces infra-racionales y vitalistas. En torno a los años 1937-1939 los miembros del Colegio de Francia (Bataille, Caillois, Klossowski, Kojève, Paulhan), herederos de un vitalismo que todavía hundía sus raíces en la epistemología de la termodinámica del siglo XIX, del mismo modo como en el psicoanálisis o en el bergsonianismo, pretendieron así revalorar los procesos sociales del exceso y de la transgresión de lo prohibido para convertirlos en generadores de alteración y de alteridad[2]. El imaginario de lo sagrado se convertía de este modo, frente a la organización industrial y racionalizada del profano, en esta "parte maldita" y anómica que taladraba el orden de las sociedades, y a través de la cual ellos se oponían a la dialéctica sin fin de la vida y de la muerte. A su manera, "Caillois no conduce su interés de sociólogo sobre las formas estables del funcionamiento social, sino que analiza con predilección los fenómenos de interrupción y de trastorno —fiestas, juegos, guerras, sectas— que ponen en peligro la institución, pero que en ocasiones contribuyen paradojalmente a regenerarla"[3]. Como lo confiesa el mismo Caillois: "Yo creía en la virtud de la locura y de la violencia, de lo insólito y de lo gratuito, en todo impulso irresistible, en toda fuerza ciega e instinto nocturno, feroz, implacable"[4]. De este modo Caillois había tomado partido por una rehabilitación del imaginario a partir de sus formas extremas, de sus manifestaciones excesivas.

Pero contribuyendo de este modo a volver a dar todo su lugar a lo lúdico en la comprehensión de lo social (*El hombre y lo sagrado*, 1939), Caillois introduce allí progresivamente el toque personal de un gramático de formación: bajo la dinámica del desorden aparecen hechos sociales o naturales que sostienen un orden que confirma la pertinencia clasificatoria: lo sagrado, por ejemplo, se divide en sagrado de transgresión y sagrado de respeto; las rupturas y efervescencias son menos salvajes que regladas, sus funciones menos anómicas que teleológicas. Preocupación taxonómica que se

2. Ver D. Hollier. *Le Collège de sociologie*. Gallimard, "Idées", 1979.
3. J. Starobinski. "Saturne au ciel de pierres", dans Roger Caillois, *Cahiers pour un temps*, Centre G. Pompidou-Pandora Editions, 1981, p. 97.
4. R. Caillois. "Notes pour un itinéraire de Roger Caillois", dans Roger Caillois, *Cahiers pour un temps*. *Op. cit.*, p. 166.

la encuentra todavía, en 1958, en la distinción operatoria de los juegos en *agon, mimicry, alea* e *ilinx* (*Los juegos y los hombres*).

El exilio sudamericano (1939-1945), permite entrar a Caillois, del mismo modo que a Claude Lévi-Strauss, en la galaxia epistemológica del estructuralismo. El trabajo de diferenciación de las formas, presente ya en el corazón de la lingüística saussureana y puesto de relieve en las prácticas culturales, no podría dejarse agotar por el paradigma de fuerzas dispendiosas, de excedentes incontrolables para las leyes. Desde entonces, la concepción vitalista del imaginario va a dar lugar a la espectrografía más formal. Para que haya juego, en efecto, es decir, corte y descarte, se necesita menos plenitud seminal que vida geométrica. La fascinación por lo orgiástico y lo dionisíaco iba a conjugarse así con la atracción por la matemática y la topología. "Afrontando el orden humano como sistema y su funcionamiento como sintaxis, se trataba de trazar un círculo en torno de los fenómenos, de erigir un esquema capaz de dominar sus abundancias."[5] Si el orden puede ser reglado, como lo ha propuesto Cl. Lévi-Strauss, bajo forma de un tablero de ajedrez, las transformaciones de las figuras están condicionadas por un escaque vacío, que permite una nueva combinación[6]. Lo lúdico, en general, lo imaginario, en particular, ponen de relieve menos una transgresión de las reglas, que un cambio de posiciones, de una transformación de las funciones. Y esta ley de la renovación de las formas se aproxima tanto a través de las concreciones de la naturaleza, cuanto de las figuras oníricas de la psiquis.

Tal es la gran lección dada por el desierto patagónico y la selva brasileña: el mundo de los vivos, lejos de estar ceñido a la obscura repetición de lo instintivo, conoce ya el arte del mimetismo (*mimicry*), que consiste en cambiar de apariencia simulando la de una víctima o de un depredador. De este modo, los insectos se metamorfosean y generan espectáculos monstruosos que no tienen nada que envidiar a nuestras danzas y máscaras. El juego de formas encuentra así su principio lógico delante de los deseos y de los fantasmas de

5. A. Chastel, "La loyauté de l'intelligence", en *Cahiers pour un temps*. *Op. cit.*, p. 43.
6. Como lo subraya D. R. Dufour, "Al margen de formas y nombres muy diferentes que los autores no han cesado de darle, el caso vacío ocupa, en la economía de diferentes textos del estructuralismo, una misma función: la misma corresponde a lo que no se inscribe en el cuadro de lo binario". *Les mystères de la trinité*, Gallimard, 1991, p. 32.

los hombres y se insinúa en los programas complejos de la vida que son como la preparación desconocida de éstos. El juego se convierte en un proceso hiperbólico de teatralización en el curso del cual la naturaleza se sobrecarga de formas para travestirse, camuflarse o intimidar al otro[7]. La naturaleza, transformando lo real en aparecer y en parecer, nos da una suerte de preciencia de lo que hace la imaginación de los hombres.

La adquisición de una piedra de labradorita, en 1952, iba a llevar a Caillois todavía a nuevos horizontes, que le evitaron convertirse en un epígono de alguna sociobiología faltamente reduccionista. Como lo confiará más tarde en *El río Alfeo*: "Yo había encontrado en la labradorita el color óptico (es decir, no químico, no pigmentario), un azul intenso, eléctrico, que de golpe oscila entre el gris empolvado que sigue el ángulo de incidencia de la luz. En la aldea de mi infancia, yo quedé maravillado por el mismo azul capaz de resplandecer sobre las alas de una mariposa entonces muy común, como la Marte cambiante. Más tarde, en Brasil, el velamen impresionante de las grandes Morfos me había mostrado el mismo fenómeno en una escala más amplia. Me había confirmado en la idea de que era propio de las alas de las mariposas, donde no sorprende en absoluto que jueguen abiertamente los sortilegios del color. He aquí que una piedra desabrida se iluminaba de golpe con el mismo esplendor. Creí descubrir en el fenómeno un ejemplo que podía ser tomado por un tipo nuevo de ciencias con el que soñaba y que designaba bajo el nombre de diagonales"[8]. Porque el reino de los vivos también encierra, en la interioridad de la fisiología o de la genética, los secretos de sus estrategias diferenciadoras. Por el contrario, el régimen mineral, pura exterioridad de *parties extra partes*, expone, en la superficie visible, la misma lógica de sus formas y deviene por consiguiente (como también para Lévi-Strauss) la memoria viviente y parlante, por sus signos inequívocos, de la algoritmia general de la creación. La ciencia de las piedras encierra pues la clave de un juego universal que contiene en potencia todos los mundos posibles. Las más complejas invenciones de los hombres, las formas más inesperadas de la imaginación están ya allí, en el silencio del mundo, como un catálogo general de la vida y del espíritu: "En los archivos de la geología, estaba ya presente, disponible

7. Ver, por ejemplo, R. Caillois. *Méduse et Cie*, Gallimard, 1960.
8. R. Caillois. *Le Fleuve Alphée*. Gallimard, 1978, p. 145.

para operaciones inconcebibles, el modelo todavía sin afectación ni armoniosa, ni posterior, de lo que sería mucho más tarde un alfabeto. El vínculo espontáneo que, desde el comienzo, seduce la conciencia ingenua no aparece al final tan metafórico y fútil, cuando la reflexión se persuade de cuanto había percibido de su credulidad"[9]. La naturaleza visible confirma infatigablemente a quien explora el mineral, la ley arriesgada por el químico ruso Mendeleïev según la cual la Naturaleza no dispone más que de un número finito de elementos primarios, con los cuales produce por combinación el espectro multiforme de los fenómenos. "El universo, sin duda, es inmenso y laberíntico. Basta que las brumas, las nubes que de manera constante allí se desdibujan y recomponen, disimulen un plan en cuadrícula que delimita ecos, llamados, marcas periódicas. El mundo no es una selva inextricable y confusa, sino un bosque de columnas cuyos alineamientos rítmados repercuten el mismo mensaje: la preeminencia, bajo el alboroto general, de una arquitectura desnuda. Yo debo este homenaje a D. I. Mendeleïev en este centenario en nuestros días, donde, levantando el velo psicodélico de la diosa Sais, muestra que no oculta ni desorden, ni hormigueo de larvas, ni el vivificar de savias, levaduras y delirios, sino una red de relaciones cifradas, una ebriedad más severa."[10] Pero si la naturaleza juega sobre su tablero de ajedrez un número indefinido de partidas con las mismas piezas, acumula entonces en el hilo del tiempo una variedad creciente de figuras: a escala del tiempo cosmológico, la Naturaleza termina por extraer un cristal de nubes.

Con todo, esta creatividad a partir de una combinatoria de formas no tiene ninguna necesidad de un demiurgo ni la increíble serie de golpes de dados de seis caras. La polimorfía cósmica no es más que un juego reglado y continuo donde la Naturaleza sigue la pendiente de estructuras asimétricas, a lo largo de la cual acumula arreglos cada vez más complejos, donde el psiquismo humano no es finalmente sino la última variación topológica del edificio del cristal. De este modo, pues, no sólo el juego constituye el nudo generador del universo, ya instalado en la forma molecular, sino que, sobre todo, mediante deterioros, raptos, desequilibrios, enlaza progresivamente formas nuevas, que liberan, por procesión continua, los posibles morfológicos ya inscriptos en la configuración elemental. "Las formas son producidas, me parece, por accidente, por cre-

9. R. Caillois. *Pierres réfléchies*. Gallimard, 1975, p. 55.
10. R. Caillois. *Cases d'un échiquier*. Gallimard, 1970, p. 81.

cimiento, por proyección o por molde."[11] De ese modo el estructuralismo metodológico se enriquece con una proximidad genética que hace del juego un proceso lógico y sensato de la creación universal y, por tanto, el principio de una suerte de imaginación cósmica.

LA IMAGINACIÓN CREADORA DE LA NATURALEZA

El juego, en Caillois, en tanto que proceso anamórfico, se muestra como la raíz misma de la imaginación. Pero el vasto fresco cosmogónico que revela va a permitirle hacer estallar las definiciones usuales de la imaginación, sean anémicas como en la tradición intelectual o líricas como en la filiación romántica, para elevarla a las funciones genérica y genética de la Naturaleza, de cuya expresión ficcional el hombre no captaría más que la última metamorfosis[12]. Por ella Caillois justifica en cierta manera, retroactivamente, su protesta juvenil contra una imaginación poética juzgada muy exhibicionista y su rebelión exaltada contra el surrealismo (marcado por la ruptura con Breton, en 1935), cuya ambiciosa metafísica de la imaginación está todavía demasiado contaminada por el empirismo y el asociacionismo, que ya han servido, en sentido opuesto, para nutrir una impenitente iconoclasia. Porque los juegos de la imaginación no podrían ser comprendidos como obscuras fantasías que se congelan, lejos de lo real, en los arcanos obscuros de la interioridad, de la afectividad, menos aún en los sueños informes y flotantes del inconsciente. La cosmogonía aventurera de Caillois, en ese aspecto cercana a las aproximaciones propias de G. Bachelard o de R. Ruyer, remite detrás de sí al clasicismo y al romanticismo para vincularse mejor con una fuerza imaginativa, muy desatendida desde el Renacimiento.

El poder de creación, de juego de formas, pertenece ya al orden del mundo y se despliega insensiblemente en el corazón de las pequeñas variaciones de lo real. De este modo, en oposición a lo maravilloso, imaginario de compensación, lo fantástico, imaginario cósmico, surge en los pliegues mismos de lo real del que no constituye más que las sutiles transformaciones. "Lo feérico es un uni-

11. R. Caillois. "Esthétique généralisée", dans *Cohérences aventureuses*, Gallimard, "Idées", 1976, p. 29.

12. Ver nuestra presentación al debate histórico en *L'imagination*, PUF, "Que sais-je?", 2ª ed., 1995.

verso maravilloso que se ajusta al mundo real sin golpearlo y sin destruir su coherencia. Lo fantástico, por el contrario, manifiesta un escándalo, un desgarrón, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real."[13] El verdadero imaginario debe ser aclarado por el juego de las formas objetivas que le permiten vislumbrar los posibles del mundo. Porque las variaciones morfogenéticas de la naturaleza y las torsiones de las imágenes de nuestras fabulaciones responden, tal vez, a una misma generatividad: "Yo logro poco a poco distinguir las dos clases de imágenes, las que están congeladas en la piedra y la que han salido de los vapores de la ficción. Sé que fueron conformadas por otros caminos, aunque por las mismas razones. Estoy persuadido de que comparten un destino fraterno del que me esfuerzo en vano por descubrir la raíz común. Adivino que no está al alcance de un ser local, momentáneo, sino excedente y por llegar. De sólo haber intentado la empresa, me resta una satisfacción agridulce que dilapido día a día mientras se me permite volver a sentirla"[14]. Desde entonces la tradicional facultad de irrealización del sujeto humano es comprender su participación en las metamorfosis surreales de los objetos. En lugar de una función psicológica aparece, al fin de cuentas, una actividad trascendental de la Naturaleza.

¿Cuáles son entonces el sentido y la apuesta de esta progresiva inversión de las categorías de una comprehensión del hombre y del mundo, que se oponen a muchos siglos de racionalismo antropocéntrico que no ha cesado de pensar el *ego* raciocinante como un imperio en un imperio? El pensamiento de Caillois se presenta ante todo como una aproximación espectrográfica de una imaginación material y creadora, ya fomentada por Paracelso o J. Boehme. Porque la Naturaleza, antes que el hombre, dispone de una fuerza informante, que, en todas las etapas de su organización, pluraliza infinitamente la red de sus figuras elementales. En sentido inverso, la complejidad fenoménica de la Naturaleza se deja descifrar como un vasto juego de homologías y analogías, cuyas diferencias apenas recubren la perduración de sus semejanzas. "No hay nada en la parte que no esté presente en el todo, mejor muchas veces que una, es verdad bajo apariencias ocultas, desconcertantes, inaccesi-

13. R. Caillois. "Images, images", dans *Obliques*, Stock, 1975, p. 14; ver también D. Austié, *Approches de R. Caillois*, Privat, 1983.

14. R. Caillois. *Récurrences dérobées*. Hermann, 1978, p. 80.

bles, situadas a veces en las extremidades de la inmensa red, pero que siempre se corresponden y hacen eco."[15] Caillois reactiva así una suerte de nueva monadología leibniciana donde la Unidad primitiva contiene ya de manera analítica la totalidad de sus expresiones virtuales y donde lo múltiple, el más fantasmagórico, retiene en sus líneas serpentinas el algoritmo de su principio de individualización. Los sondeos en el Uno-Todo experimentados por Caillois, constituyen como la verificación onírico-científica del leibnicianismo, para el que la substancia primitiva contiene ya todos los posibles y toda parte envuelve, como en un holograma, el todo[16]. No es necesario entonces acordar privilegios al espíritu, incluso haciendo ficciones, puesto que en cada una de sus producciones oníricas se persigue el mismo desplegarse de formas, una y múltiple, como en la materia misma. Según la bella expresión de Leibniz, toda substancia espiritual "simboliza" con todas las otras formas exteriores a ella, cuyo substrato físico puede ser aprehendido como *mens momentanea*, psiquismo sin duración.

Rompiendo así con el humanismo moderno que ha supeditado la creatividad a un Yo autárquico, cortado de sus raíces cosmológicas, él mismo hendido en instancias de invención racional y de fantasía imaginativa, Caillois baraja las cartas de la dicotomía fundadora de la *episteme* clásica: naturaleza-cultura, instinto-institución. Al espacio, tenido como el que separa las dos esferas, dirige nuevamente la actividad lúdica de la imaginación, verdadero tercer-religante, a partir del cual la cultura se naturaliza y la naturaleza se carga de cultura. En los intersticios de las piedras, sobre el caparazón de los insectos, se exhibe una suntuosa estética de la que el arte humano no es a menudo más que una pálida reproducción, y la creación humana no hace jamás otra cosa, en sus grandes logros, que prolongar los fastos de la naturaleza.

15. R. Caillois. *Cases d'un échiquier*. Gallimard, 1970, p. 184.
16. Ver Leibniz. *La Monadologie*. Delagrave, 1963, N° 65 ss.

HACIA UNA POÉTICA MORFOLÓGICA

Ese quiasmo epistemológico que injerta la imaginación creadora en la naturaleza arriesga dejar un poco en la sombra el espacio de la libertad. ¿Qué sucede, en efecto, con la imaginación si ella se revela inserta en un juego originario de formas del cosmos, en lugar de servir de trampolín al sujeto para arrancarse a lo dado?: "No hay todavía más que una sola naturaleza. El éxito del hombre —su desgracia?— es quizá haber introducido un poco de juego en el inmenso engranaje"[17]. ¿Todavía se puede inscribir en el hombre que imagina un margen de indeterminación que confiera al juego morfogenético un estilo propio, es decir, una dialéctica de la singularidad y de la regla?, o Caillois ¿no conduce directamente hacia un spinocismo donde Natura naturante y Natura naturada se confunden, reduciendo así toda modificación humana, en particular de sus representaciones, al rango de un determinismo inmutable? Y si la libertad se vuelve a ese espacio de disimetría, originalmente inscripto en el cristal, ¿no cae Caillois bajo el reproche que él mismo dirige a esos espíritus poco científicos que han creído fundar la libertad sobre la indeterminación micro-física?"[18] Sea lo que fuere, los vagabundeos de Caillois no podrían volver a conducir a algún avatar de una visión holística históricamente datada, pero son portadores, para los tiempos por venir, de una fecundidad epistemológica para un nuevo espíritu antropológico. Cuatro ejes merecen en ese sentido ser puestos de relieve:

- rehabilitando la semiología cósmica, cambiando la búsqueda de las profundidades ocultas contra una lectura de las superficies[19], Caillois confirma que los saberes objetivos de la naturaleza no podrían injertarse en la concepción dominante de una Naturaleza mecánica, homogénea, sometida a leyes endógenas y extrañas a los procesos inmateriales del psiquismo. Anticipándose así al movimiento epistemológico de las teorías del *Unus mundus*[20], Caillois encuentra los hilos invisibles de un ordenamiento universal, que, si se desarrolla sobre dos vertientes, diurna y nocturna, no obedece sino a una Información unificante. Si todas las mo-

17. R. Caillois. *Méduse et Cie*. Gallimard, 1960, p. 166.
18. Ver una prolongación de esta cuestión en "Roger Caillois ou la traversée des savoirs", revista *SUD*, 1981, p. 217.
19. Ver, por ejemplo, F. Dagognet. *Corps réfléchis*, O. Jacob, 1990.
20. Ver M. Cazenave. *La science et l'Âme du Monde*, Imago, 1983.

dificaciones fenoménicas son para ser comprendidas como un juego reglado, como una imaginación metafórica, resulta posible entrecruzar nuevamente (en oposición al dualismo catártico de Bachelard, que se opone diametralmente al onirismo y a la abstracción) ciencia y poesía, concepto y ficción, que no son, al fin de cuentas, más que dos modos complementarios de manifestación de un mismo plan universal;

- y si, a su turno, la *facies totius universi* (como orden total y unificado de cuerpos y de almas, como lo dice Spinoza en su carta a Schuller), obedece a un ordenamiento teológico y estético, conviene desconfiar de las epistemologías contemporáneas del caos, del orden precario, promovido y siempre destruido por el desorden. Caillois, tomando el partido de la piedra contra la vida, de la forma contra la fuerza, de la figura contra los flujos, hace sonar el toque de agonía de una epistemología, todavía dominante, inducida por la termodinámica de los estados lejos del equilibrio, que no ve en la totalidad de la obra más que una generación por *clinamen*, una génesis por azar y necesidad. Por el contrario, Caillois conforta el camino de una epistemología renaciente, apolínea y no dionisíaca[21], que, desde Einstein a R. Thom o J. Petitot, opta por un universo racional y concluido. La obra de Caillois constituye sin duda los prolegómenos poéticos de una morfología general que arriesga convertirse en el próximo paradigma científico[22];
- a modo de corolario, rehabilitando las correspondencias del macro y del microcosmos, encontrando bajo las discontinuidades, las continuidades transformacionales, Caillois obliga a abandonar los grandes cortes moleculares que han sostenido las ciencias modernas y que condicionan el estudio de los objetos por su sumisión a unidades identitarias masivas (la sociedad, la macrofísica, las obras de arte). Por el contrario, los juegos, la imaginación, la creatividad se revelan a fin de cuentas mucho más legibles en las transiciones, en los intersticios, en la microscopía o en lo cotidiano[23]; si lo real está hecho de *pars totalis*, la inteligibilidad

21. Ver G. Holton. *L'imagination scientifique*, Gallimard, 1981.
22. Ver un desarrollo en J. Gayon y J.-J. Wunenburger (ed): *Figures de la forme*, L'Harmattan, col. "Conversciences", 1993.
23. Ver, por ejemplo, M. Maffesoli. *La connaissance ordinaire, précis de sociologie compréhensive*, Librairie des méridiens, 1985.

se encuentra también tanto en el tipo cuanto en la clase, en el accidente como en la substancia, en el instante como en la larga duración. De ese modo, frente a las grandes empresas gnoseológicas fundadas sobre la sistémica y los campos, toma lugar un saber secuencial, por sondeo, que permite captar de manera más económica las formas y sus transformaciones operativas en la totalidad;

por último, es verdad que el itinerario de Caillois desconcierta e incluso trastorna a causa de su aparente eclecticismo y su empirismo metodológico; es preciso ver allí una falla —incluso el quiebre— de un método, que el signo, instructivo, que el saber hoy, muy largo tiempo encerrado en dogmatismos metodológicos unilaterales (marxismo, estructuralismo) ha llamado a conocer un nuevo "mestizaje". Sin alboroto programático, R. Caillois ha sabido, en torno al juego imaginativo, entrecruzar repetición y diferencia, uniformidad e innovación. Más profundamente todavía, estando a mitad de camino de Cl. Lévi-Strauss y de M. Eliade, Caillois ha hecho la experiencia, al igual que G. Durand, de una alternancia rítmica, en el conocimiento de la Natura y del *Anthropos*, entre un estructuralismo maleable, abierto a un formismo más que sobre un formalismo, y a una fenomenología que difracte siempre el orden a través de lo vivido humano, a partir de lo cual sólo tiene sentido la beatitud inconmensurable de la Creación.

CAPÍTULO 2

FENOMENOLOGÍA MINERAL

El imaginario del cosmos se injerta sobre toda clase de formas de la naturaleza, sobre un gran número de paisajes. Antes que cualquier otro, el espacio físico del desierto mineral constituye, por su vacuidad aparente y la pregnancia de sus formas desnudas, un espacio privilegiado para asir en vivo el juego de las imágenes. Allí más que en cualquier otra parte, la imaginación se deja llevar por las figuras y los movimientos de la tierra para animar sus propias configuraciones en torno de nudos de imágenes donde lo exterior y lo interior resultan indistintos. El desierto favorece las ensoñaciones dinamógenas que permiten pasar del cuerpo al alma, haciendo de los paisajes físicos un atlas mental de espacios espirituales. ¿Cómo se forja y desarrolla entonces esta imaginería polimórfica del desierto? ¿En qué aspecto el desierto revela esta consonancia del lenguaje abierto de la naturaleza y del juego de las imágenes de las que toma nacimiento? Sin duda, se trata de otra cosa que de una especie de proyección, donde cada uno no encontraría en la naturaleza sino el espejo más o menos deformado de sus deseos o de sus angustias. ¿No basta pensar —según el cliché reductor de un Renan que busca explicar el nacimiento de las religiones del Libro por su origen socio-geográfico— que el desierto favorece la imaginación religiosa, porque permite un cara a cara sin intermediarios, entre el hombre y la divinidad?[1] El privilegio de los espacios minerales, que han recogido los acontecimientos fundadores de nuestras tradiciones religiosas y espirituales, tal vez venga delante de eso que conden-

1. E. Renan. *Histoire des origines du christianisme*. Ed. Psychari; para otra exégesis del desierto, ver *La mystique du désert dans l'Islam, le judaïsme et le christianisme*. Publications de l'Association des Amis de Sénanque, 1974.

san o concentran, en un mismo *topos*, todas las altitudes y todas las profundidades espirituales. En ese sentido, las rocas, las extensiones de piedras o arenas, comportan, más que otros, un "cromatismo afectivo" (E. Cassirer), una "tonalidad quintaesencial" (H. Corbin), que los privilegia como imágenes de lo invisible o de lo absoluto[2]. La potencia imaginativa del desierto no reside sólo en el exotismo o en lo sublime de sus formas, sino en los ascensos y descensos mentales que dinamiza, en los movimientos y los trayectos poéticos o místicos que suscita o acompaña. En ese sentido, el desierto es también el lugar de las exploraciones del mundo y de sí, de todas las transformaciones de la arquitectura del alma; el mineral es espacio por excelencia de la iniciación.

Esta pregnancia del mundo mineral puede ser puesta en evidencia mediante una fenomenología de los diferentes estratos de imágenes simbólicas de los que él es el activador, el que corresponde a tantas metamorfosis interiores del psiquismo, del que uno encuentra las formas arquetípicas en numerosos testimonios de la literatura contemporánea. Existen, así, diferentes maneras para el hombre de vivir y de afrontar el desierto, que resultan tantas matrices para generar imaginarios específicos.

LA EPOPEYA DE LAS ARENAS

Las imágenes del desierto no pertenecen sólo a sus habitantes, los nómades, ellas no constituyen sólo un decorado exterior para ciertos pueblos, ellas habitan a todos los hombres interiormente e impulsan a los sedentarios a emprender grandes viajes sobre la superficie del mundo. Antes de poder suscitar un éxtasis de los sentidos, como el que nos testimonia los místicos, el desierto nutre al hombre de sueños y de expectaciones por atravesarlo. Porque el primer poder del espacio mineral es despertar un gusto por la movilidad, un deseo de franquear límites, accesos a territorios desconocidos[3]. El desierto representa en primer lugar el imaginario, individual o colectivo, de la aventura o de la conquista y se alía a las orientaciones seductoras, a menudo ilusorias, de la voluntad de poder, del desafío a la maestría.

2. Ver H. Corbin. *En Islam iranien*, Gallimard, tomo II, p. 219.
3. Por ejemplo, O. Loti. *Le désert*. Calmann-Lévy, 1885.

Cuando las más antiguas cartas geográficas del mundo estaban centradas sobre las tierras habitadas, rechazando a los extremos las *terrae incognitae*, la cartografía que jalona la aventura prometeica del hombre occidental desplaza, por el contrario, las regiones misteriosas de los desiertos de la periferia hacia el centro. Instaurando grandes imperios, tejiendo el mundo de redes de circulación y de cambio, el héroe civilizador reintegra las manchas blancas del desierto en medio de territorios y hace de éstas espacios para atravesar, demarcar, domesticar. De este modo, ha nacido, en la historia europea, una epopeya del desierto, tierra de aventuras, de conquistas, de caravanas sobre las rutas inmemoriales de la sal o de la seda. El conquistador del desierto se comporta así, como lo sugiere la parábola de Descartes, como un maestro y poseedor de la naturaleza que, perdido en el bosque, debe evitar tal vez los peligros de lo desconocido siguiendo siempre un camino rectilíneo que lo llevará a salir del espacio del errar, para encontrar una tierra firme[1].

Desde Alejandro el Grande hasta Lawrence de Arabia, pasando por los escritos de los viajeros coloniales, el desierto ha sido exaltado como el espacio que valora el coraje guerrero, el espíritu de riesgo y de dominación, virtudes que se destacan, ante todo, sobre la persona de quien ha vencido los obstáculos de una naturaleza inhumana. A través de sus campañas en el desierto, el conquistador o explorador prueba su fuerza para exhibirla y valorarla mejor. El desierto constituye un espacio de desafío que permite al yo elevarse a la desmesura. En ese sentido, el imaginario del desierto deviene un imaginario del Yo exacerbado, agrandado a la dimensión de un mundo sin límites que él ha vencido. En ese contexto, el espacio resulta, ante todo, el soporte de un imaginario dramático y conflictivo. El espacio es percibido allí como saturado de peligros, de fuerzas hostiles, humanas o físicas, contra las cuales el explorador debe exacerbar todas las fuerzas de sobrevida y de defensa. Reforzando así su *ego*, por el conocimiento de los mapas o el poder de las armas, el conquistador se deja ganar por imágenes heroicas, para las cuales el desierto no es más que un obstáculo a vencer, un hacer valer su ingenio o su fuerza. La imaginería del desierto se vivifica, además, paradójicamente por la representación del espacio que la realza. La atracción del espacio mineral es tanto más grande cuan-

1. R. Descartes. *Discurso del método*. Tercera parte.

to anticipa ya las tierras prometedoras y confortantes, que marcan su límite para lograr el fin de la travesía. Y el viaje enciende tanto más la imaginación cuanto el miedo no es más que un medio para alcanzar la ebriedad de haber alcanzado la tierra prometida.

La literatura colonial está así sembrada de relatos donde se pone en evidencia un imaginario heroico de seres que proyectan sobre las arenas sus sueños de victoria y de conquista nueva. Sobre la base de textos de exploración sahariana, Nafia Tadzi resume de este modo las orientaciones de la mirada de esos hombres: "Explorar: experimentar el desierto, este aire de exasperación y de excelencia. Er, siempre ex: fuera de sí, entre los posibles en el corazón de las cosas que se dan inmediatamente. A la inmediatez de esta exteriorización exhaustiva y próxima responde aquella del cuerpo tendido hacia el movimiento. A la inminencia del peligro corresponde la sobreabundancia del ser, el recurso a las únicas facultades operacionales y la supremacía de la experiencia. Hacer hablar al explorador, interrogarse sobre su visión del desierto: elogio del acto, no de la idea, del afecto, no de la imagen, del fulgor bruto antes que del símbolo tiránico. Elogio de la inminencia del país que no es más que pasaje y distancia. Plantar sus tiendas en pleno viento, estar mudo por la sed, tener hambre de cosas extranjeras, entregarse a la libertad del movimiento. El desierto es ante todo para el que amojona la tierra el lugar donde las palabras y las cosas se encuentran ligadas en verdad objetiva de adecuación, donde el acto y el conocimiento se confunden en términos de estricta experimentación"[5].

De ese modo pues, el encuentro con el desierto da nacimiento a una primera forma de imaginario que ciega más que aclara, para el que el espacio del mundo no es más que una ocasión para reencontrar agrandado el sí mismo. La hostilidad y lo desconocido del desierto sirven ante todo de elementos psicotrópicos a un Yo que espera de sus sueños de aventura un pasaje del límite y la ganancia de una apuesta. El conquistador de las arenas transporta entonces consigo, al desierto, los mismos deseos y las mismas obsesiones como el sedentario que él era. El desierto no es propiamente una puerta que se abre hacia otro mundo, sino un pretexto para alcanzar un otro Yo, el otro del Yo.

5. N. Tadzi. "Explorations sahariennes", dans *Le désert. Traverses*, juin 1980, N° 19, p. 139.

ESPACIOS DE ANULACIÓN

La experiencia del desierto no se detiene con todo frente a ese cara a cara del exterior y del interior, a esta confrontación entre los desafíos del Yo y la resistencia de las cosas. Al medirse con el desierto, con sus paisajes, con sus obstáculos, uno puede encontrarse también entregado a cuestionarse el sí mismo. El desierto se alarga entonces, se ahonda, siguiendo en ese aspecto las inclinaciones de un viaje interior que permite explorar otras imágenes distintas a la de un Yo imbuido de sí. El mundo mineral deviene entonces la ocasión de un descentramiento del sí, del descubrimiento de una alteridad inconmensurable, que cataliza otro imaginario. Desde entonces el conquistador, que ha partido como señor de la guerra, se muda en ermitaño, porque, de espacio de tránsito, el desierto deviene lugar de anulación del sí.

El itinerario del padre de Foucault, por ejemplo, que se metamorfoseó de húsar de guerras coloniales en constructor de la casa de Dios sobre la montaña del Assekrem en el Hoggar, nos pone en presencia de la conversión típica de imágenes heroicas en imágenes místicas[6]. El desierto no aparecía más como tierra de pasaje, sino como un lugar de rodeo y de morada. Cada ermitaño reitera, en ese sentido, la gesta de Abraham abandonando la ciudad de Ur para refugiarse en un lugar de soledad y de silencio. Todo retiro en el desierto comienza como un renunciamiento del mundo, como un abandono, un despojamiento del hombre antiguo. La marcha al desierto no se deja medir según las coordenadas horizontales de distancia recorrida, sino según las de la profundidad. La huida corresponde a una clase de desertización interior, en el sentido en que la muerte mineral de los paisajes geológicos deviene la figura transparente y visible de la mortificación espiritual a la cual se aspira.

La ermita deviene así el lugar donde el mundo profano se deja penetrar por la sacralidad, donde el vacío del medio deviene huella de la presencia de un invisible. Éste configura en tal caso la ambivalencia fundamental de lo sagrado que oscila siempre entre los extremos de la serenidad y del espanto. Punto de llegada de una huida fuera del mundo poblado, la ermita en el desierto es aprehendida en primer lugar por la imaginación como un espacio intimista

6. Ver M. Carrouges. *Charles de Foucauld, explorateur mystique*. Cerf.

donde el alma toma posesión de sí misma. En el desierto, en efecto, las formas del mundo se purifican, la variedad de la naturaleza se esfuma, el entorno se vacía, liberando poco a poco al espíritu de la pesadez de las cosas, de la prisión de lo visible; el ojo puede entonces apartarse de todo lo que lo ata a lo real prosaico. Pero la morada en el desierto libera también un imaginario negro y angustiante: el espacio mineral vacío deviene espacio de la desorientación y de la amenaza. La familiaridad y la complicidad se retiran de los objetos y de los lugares, el léxico de la naturaleza no entrega sino atributos negativos: toda presencia se da como ausencia, el desierto es sin agua, sin vegetación, sin vida. Privado de todas las formas que fundan un orden del mundo, el ermitaño encuentra, sin demora y sin intermediario, todas las figuras de la alteridad, de la extrañeza, que resultan otro tanto signos precursores del mal y de la muerte. El desierto deviene así, como lo ilustra una larga iconografía eremítica, el espacio de la tentación, del delirio de los sentidos, de la posesión por fuerzas invisibles; la prueba visionaria de las tentaciones por las fuerzas demoníacas testimonia cómo el vacío activa las fuerzas destructoras, mórbidas, que nuestra relación habitual con el mundo doméstico rechaza en parte.

El relato dramático del perderse en el desierto de Saint-Exupéry no es sólo un relato biográfico de un accidente de avión en el Sahara. El acontecimiento accede de hecho a la dimensión de una experiencia paradigmática que concentra en ella el descubrimiento imaginativo de un sufrimiento sagrado, de un cataclismo interior, que marca el pasaje en un espacio "imaginal". Las interminables marchas concéntricas en torno a los restos del avión se transforman, en favor del delirio del espíritu y de los sentidos, en una experiencia de la desmesura del mundo, que recuerda el pasaje de las tentaciones de san Antonio pintadas por Grünenwald: "Levanté mis brazos gritando, pero este hombre que gesticulaba no era más que una roca negra. Todo se anima ya en el desierto. Yo quería despertar a ese beduino que dormía y él se había mudado en tronco de árbol negro. ¿En tronco de árbol? Esta presencia me sorprende y yo me inclino. Deseo levantar una rama quebrada: ¡es de mármol! Me enderezo y miro a mi alrededor; percibo otros mármoles negros. Un bosque antediluviano esparcido sobre el suelo de ramas quebradas. El bosque se ha desplomado como una catedral, he aquí cien mil años, bajo un huracán de génesis. Y los siglos han hecho rodar hasta mí esos trozos de columnas gigantes pulidas como

piezas de acero, petrificadas, vitrificadas, color de tinta. Distingo todavía el nudo de las ramas, percibo las torsiones de la vida, cuento los anillos del tronco. Este bosque que estuvo lleno de pájaros y de música ha sido golpeado por la maldición y cambiado en sal. Y siento que ese paisaje me es hostil. Más negros que esta armadura de hierro de las colinas, esos restos solemnes me rechazan. ¿Qué puedo hacer aquí yo, de quien el cuerpo se disolverá, qué puedo hacer aquí en la eternidad?... No hay aquí ni arena ni zorros. No hay aquí más que un inmenso yunque. Y marcho hacia este yunque. Y siento en mi cabeza, el sol que retumba. Ah, allí..."[7].

Cómo no sentir que el paisaje mineral permite aquí traducir una lucha contra la muerte, que la prueba iniciática de la derrota del Yo encuentra en el desierto una suerte de espacialización intensa. En ese paisaje se persigue, en efecto, un diálogo interminable entre la muerte cósmica y la muerte espiritual. Y si, como lo dice G. Bachelard, "toda lucha tiene necesidad al mismo tiempo de un objeto y de un decorado"[8], en ninguna parte el drama interior accede a una expresión más alta que en la desnudez de ese paisaje petrificado. Las rocas, tan frecuentes en la iconografía de las ermitas, se disponían a menudo en montones, en los cuales la mirada puede sorprender rostros y cuerpos torturados, formas humanas deformes hasta la monstruosidad. Esos caos de piedras pertenecen en este caso a una geografía infernal, como lo testimonian, por ejemplo, las líneas escarpadas del infierno literario de Dante o pictórico de John Martin[9]. Al silencio del ermitaño corresponde entonces el mutismo de las piedras, quebradas, como lo sugiere todavía G. Bachelard, por una suerte de "complejo de Medusa"[10].

LA ALIANZA DE LA TIERRA Y DEL CIELO

Pero el encuentro del rostro del mal y de la muerte no es la experiencia final. La desertificación física y espiritual preludia a menudo a un renacimiento, a la imagen poética del desierto que se transfigura en fuente o en zarza ardiente. Entonces cobra forma un

7. A. de Saint-Exupéry. *Terre des hommes*. Le livre de poche, 1963, p. 177.
8. G. Bachelard. *La terre et les rêveries de la volonté*. Corti, 1947, p. 200.
9. Ver M. Random. *L'art visionnaire*. F. Nathan, 1979.
10. G. Bachelard. *Op. cit.*, p. 208.

imaginario propiamente religioso donde el mineral anuncia la revelación de una presencia numinosa. Esta nueva etapa del simbolismo del desierto transmuta tierra de desesperación y de exilio en una autora de vida y de luz. El ermitaño se pone entonces en marcha para devenir peregrino de las arenas. Este despertar espiritual del desierto está al mismo tiempo inscrito en la tradicional hierofanía de las piedras y de la arena; porque bajo la superficie del desierto duerme para el espíritu un fuego interior listo para estrechar. Despejado de los lastres sensibles que entorpecen al alma, el hombre descubre otro paisaje, pleno de vida y de luz. La materia bruta, muerta se anima para convertirse en aérea y celeste. Porque en el espacio sin límite del desierto, nada separa al hombre de la inmensidad del cielo. Como en el horizonte del mar se confunden el agua y el cielo, sobre el horizonte de las arenas, la tierra y el cielo se deposan. El peregrino de las arenas se muda entonces al contacto inmediato de lo divino. Además, las formas extrañas de las dunas y de las rocas parecen convertirse en moradas divinas. ¿No es esta conversión a lo celeste que muchos pintores del desierto han transcripto, dando a los montones de rocas la forma de nubes vaporosas y ascendentes, como lo testimonia, por ejemplo, la "Tentación de san Antonio" de Patinir o la sorprendente "Virgen de las rocas" de Leonardo da Vinci?

¿No es también esta alianza de la tierra y del cielo la que retiene la simbología de las piedras negras magnéticas y que Saint-Exupéry redescubre espontáneamente sobre las superficies tabulares del Sahara sembradas de cantos rodados? Penetrando en un espacio mineral virgen de toda presencia, y por tanto sagrado, el aviador descubre, en efecto, una cosecha de polvo de astros que parece como el signo de un don celeste y que por su mano viene a hacer revivir por primera vez, un mundo coagulado en la muerte: "Experimentaba una alegría quizá pueril al estampar con mis pies un territorio que todavía nadie, bestia u hombre, había hollado. Ningún moro había podido lanzarse al asalto de ese castillo fortificado. Ningún europeo, jamás, había explorado ese territorio. Yo delimitaba una arena infinitamente virgen. Yo era el primero en hacer chorrear, de una mano a la otra, como un oro precioso, este polvo de conchillas. El primero en turbar ese silencio. Sobre esta clase de llanura polar que, desde toda la eternidad, no había formado una sola brizna de hierba, yo era, como una semilla traída por el viento,

el primer testimonio de la vida"[11]. De este modo, el paisaje desértico se transfigura en naturaleza viviente. A la esterilidad y a la desecación de la piedra sucede el calor de gérmenes de vida, un soplo del espíritu. El paisaje mineral, en esta imaginación iluminada por ojos de fuego, deviene el homólogo de *Beth-el*, la casa de Dios. De este modo, se opera un verdadero renacimiento espiritual que pasa aquí por eso que G. Bachelard llama un "psiquismo lithgnómico".

Esta experiencia, auténticamente alquímica, del mineral, fecunda la metamorfosis del ermitaño en peregrino. El retiro en el desierto, que corresponde a una suerte de descenso regresivo en las profundidades del Yo, se invierte entonces en una progresión ascendente, en un verdadero peregrinaje ascendente, en un verdadero peregrinaje a las fuentes. El desierto es una tierra vacía de toda presencia pero sembrada de huellas que reconducen hacia una presencia oculta. En ese sentido, el vacío de la naturaleza no es la nada, puesto que es, por el contrario, espacio de marcas, de signos, de símbolos. Así, el desierto despierta el deseo de otro espacio del que se intuye su presencia pero del que todavía no se conoce ni la dirección ni la configuración. El imaginario del viajero no es el del conquistador seguro de su victoria, ni del errante que termina por perderse en sí mismo en una morada sin fin, sino del iniciado visionario que sabe ver en el vacío la plenitud próxima.

Nada más semejante a esta visión que la última travesía del desierto del héroe de *Rivages des Syrtes* de Julien Gracq, aun cuando ella es acuática y no mineral, la homología simbólica es evidente. Luego de largas peregrinaciones a la roca de Vezzano, comienza la iluminación: "Y ahora el sentimiento inexplicable de la buena ruta que hace florecer en torno al yo el desierto salado —como en las proximidades de una ciudad acostada todavía en la noche detrás del extremo horizonte, de todas partes fulgores errantes cruzan sus antenas— el horizonte sacudido de calor se ilumina ante el guiño de signos de reconocimiento —una ruta real se abre sobre el mar tapizado de rayos como un manto sagrado— y también inaccesible tanto a nuestro sentido íntimo, como el ojo a la otra faz de la luna, me parece que la promesa y la revelación me estaban hechas de otro polo donde los caminos confluyen en lugar de divergir, y de una mirada eficaz del espíritu frente a nuestra mirada sen-

11. A. de Saint-Exupéry. *Op. cit.*, p. 76.

sible para quien el mismo globo de la tierra es como un ojo"[12]. De este modo, en Gracq, el último punto del viaje es el lugar donde oscilan todas las coordenadas, donde se revela un espacio invisible a los solos ojos de la carne. El desierto del Fahrgestan, como todas las extensiones vacías, reúne nuevamente el monte Salvat del Graal, la Isla verde querida a los místicos iraníes o el Sinaí místico de la Biblia. La conquista que espera su paroxismo en el alma del que sabe ir más allá del desierto entre tanto no tiene fin. Ella permite que el hombre ingrese en la dimensión de lo imaginal, en una utopía, en esta "tierra del no-lugar", descrita por H. Corbin. La conquista imaginal lleva, en efecto, sobre un centro que no es más localizable sobre el espacio de nuestros mapas, sino que está en todas y en ninguna parte a la vez. El desierto es el espacio por excelencia de la conquista del Graal, a condición de no esperar haber esperado el último lugar. Porque el verdadero desierto espiritual, por tanto espiritualizado, no tiene bordes, es ilimitado. En ese sentido, lo imaginal desértico nos recuerda que el absoluto, del que hace avanzar la figura, no es jamás localizable ni totalizable. Porque, como lo propone E. Lévinas: "El infinito no es objeto de un conocimiento —lo que lo reduciría a la medida de la mirada del que contempla—, sino lo deseable, eso que suscita el deseo, es decir, lo que es aproximable por un pensamiento que en todo instante piensa que no piensa. El infinito no es por eso un objeto inmenso que sobrepasa el horizonte de la mirada. Es el deseo que mide la infinitud de lo infinito, porque es medido por la imposibilidad misma de medir"[13].

Nuestro vínculo con el espacio aparece entonces como una conducta global donde no podría distinguirse claramente eso que vuelve a las formas objetivas de la naturaleza y a las fuerzas subjetivas de la imaginación. El desierto invita a la conquista, al errar, al refugio solitario, al peregrinaje místico, y cada una de esas vías abre la puerta a paisajes imaginarios, a geografías simbólicas, que devienen algo más que soportes a nuestros modos de vida, a nuestros modos de ser. Nuestras imágenes del desierto no son construcciones gratuitas o estéticas, son mediaciones existenciales que inauguran lazos al sí y al mundo, incluso al Ser; la imaginación a la conquista de un absoluto tiene necesidad de paisajes y los paisajes no viven para nosotros más que a través de mitos iniciáticos que per-

12. J. Gracq. *Le rivage des Syrtes*. Corti, 1951, pp. 206-207.
13. E. Lévinas. *Totalité et infini*. Mouton, 1961, p. 33.

miten darles sentido. El imaginario del desierto y, por tanto, de la naturaleza, aparece como un *tertium quid*, que, por un lado, se apoya sobre la inmovilidad de los zócalos geológicos acumulados por la historia del mundo y, por el otro, toma fundamento en el rico espesor de nuestras imágenes interiores, que estructuran nuestro ser. Como lo sugiere J. Duvignaud: "El espacio en el que echamos raíces depende sin duda menos de nuestra percepción, que lo que nos formamos de nuestro ser según los lugares y los no-lugares que nos propone una materia infinita. El reflejo de esta materia, el espacio, los espacios donde nos establecemos y que habitamos simultáneamente engendran sin duda su propia historia y su duración. Y de esas variaciones resultan, tal vez, con las tensiones que esos últimos entrañan, esas figuras de lo imaginario en las cuales terminamos por conocernos. Pero la dialéctica y el discurso se agotan cuando la figura creadora persigue su trabajo en los puestos de avanzada"[14]. De ese modo, se confirma que la imaginación del espacio es potencia creadora de sentido. No sólo de obras salidas del genio creador de algunas imaginaciones sobreactivas, sino incluso creadoras "a ras de tierra" por decir así, de lo que funda nuestra relación inmediata, vivida, pre-reflexiva del mundo, rostros de la tierra que ocupamos o paisajes que atravesamos. Sentirse en armonía con un lugar o, inversamente, sentir su opresión, sobre las rutas del mundo o en un refugio solitario, enfatiza una obra de la imaginación, una metamorfosis de las formas en el espacio donde se enredan lo objetivo y lo subjetivo, lo físico y lo psíquico. Y es, tal vez, de esta alquimia, de esta lente descubridora de potencias imaginales donde pueden surgir las condiciones de un equilibrio ecológico, de una felicidad de habitar el espacio.

14. J. Duvignaud. *Lieux et non-lieux*. Galilée, 1977, p. 152.

CAPÍTULO 3

LO IMAGINAL URBANO

La percepción de un espacio natural o construido no es reductible a los datos objetivos, sino que se nutre de una superposición de informaciones, comportamentales (hábitos ligados a los trayectos, a los lugares), conceptuales (saberes abstractos sobre la organización y las funciones de los espacios) y sobre todo de naturaleza imaginales. Lo imaginal, a diferencia de lo imaginario, muy conectado a las ficciones, designa a un conjunto de imágenes, cargadas de valores afectivos (positivos o negativos), que se viven como representaciones independientes del sujeto, que se imponen a él como semi-objetos y que se dejan interiorizar mediante procesos de sensibilidad onírica (la ensoñación en el sentido de Bachelard). Esas imágenes no son específicamente individuales, sino que hacen del objeto una experiencia común, una visión del mundo compartida por actores de un mismo espacio. Ellas resultan de un cruce de configuraciones semánticas y sintácticas (mitemas y arquetipos espaciales) que están dotados de una pregnancia (capacidad de impresionar al sujeto) y de determinaciones formales y materiales del mundo objetivo, que constituyen saliencias, es decir, organizaciones perceptivas privilegiadas. Se puede encontrar esta vida psíquica de imágenes espaciales en la percepción de los espacios de las ciudades. Porque la imagen de una ciudad, como la de otros espacios, se elabora a mitad de camino de percepciones sensoriales empíricas (lo que se deja captar por un ojo) y de un saber discursivo (que linda con el discurso técnico científico del arquitecto, geómetra, urbanista). Se puede presuponer que este componente imaginal de la ciudad no se limita a un paisaje interior, sino que participa de las vivencias, de las acciones y reacciones de los habitantes o paseantes, de

suerte que la verdad de la vivencia de un paisaje debe tener en cuenta esta organización mental.

Reconstruir esta ciudad imaginal, con sus polaridades y sus valores espaciales, no establece, pues, ni una encuesta descriptiva, ni una inducción objetiva, sino que exige una suerte de sobrevuelo onírico, de simulación imaginal, que constituye una experiencia mental de visión. Un poco como si se quisiera hacer visibles valores invisibles poniéndolos en escena, a la manera como se construye un texto literario. La fenomenología imaginal de un espacio plantea, pues, una suerte de creatividad literaria, elaborando un tipo ideal, destinado a destacar las imágenes y las motivaciones que viven en estado no verbalizado en cada uno de nosotros. Es esto lo que nos proponemos desarrollar a propósito de dos ciudades marroquíes, ricas en historia y en mito, Essaouira (antigua Mogador) y Marrakech.

UN ERRAR ONÍRICO (ESSAOUIRA)

Una de las primeras tareas de una puesta al día del imaginal urbano consiste en despejar ciertas estructuras simbólicas del espacio que tomen la forma de oposiciones polares con relación a las cuales uno se pueda orientar en una ciudad y afectar valores a las zonas locales. La ciudad de Essaouira aparece en primer lugar como una ciudad al borde del mar que, heredera de una economía estratégica de defensa, debe satisfacer una doble función: primero, cerrar el territorio contra el exterior, el espacio marítimo de donde proceden los peligros y las agresiones, de donde nace la fortificación que dibuja una muralla paralela a la costa; segundo, abrir, convenientemente una entrada en un puerto, a su turno dispuesto a fines defensivos. El sitio de Essaouira parece en ese aspecto disponer de una saliente eminente que permite resolver el antagonismo abierto/cerrado en torno de un ángulo de 90°, puesto que la abertura del puerto ha sido distribuida en ángulo recto con relación al frente de la costa.

Aun cuando el encintado fortificado está abierto por cuatro puertas, la entrada de valor simbólico se encuentra en el eje del puerto, en la actual Puerta de la Marina, lugar de concentración de visitantes. Se dibuja de ese modo un eje rectilíneo, que va del puerto

a Mellah (sud-oeste/nord-este), por lo demás materializado por dos series de calles paralelas, una que se interna en la Medina, la otra doblando sobre su vertiente oriental, en la ciudad nueva. Qué decir a no ser que la entrada de la ciudad está en el puerto, verdadero punto umbilical a partir del cual se articula la penetración urbana. Simbólicamente uno se apropia entonces de manera original del espacio tierra a partir del agua. Que sea el marino pescador o el peatón, se trata de penetrar sobre la tierra firme saliendo del agua. Esta orientación y este recorrido son sin duda una de las claves de los sentimientos de paz y de seguridad de Essaouira. A través de ese anclaje acuático, un puerto, símbolo fetal protector, el espacio urbano a recorrer puede encontrarse aprehendido según valores intimistas.

Este imaginario se encuentra por lo demás confirmado y sostenido por el itinerario que hace pasar por la Plaza Moulay El Hassan, espacio de callejeo, de holganza, que duplica así las polaridades del puerto en el interior de la ciudad. Significativamente, la marcha sigue entonces ciertas formas laberínticas, que desembocan sobre la arteria de modernos tenderos, que fortalecen una vida de abandono. El espacio anguloso, a primera vista portador de valores de angustia, funciona aquí como iniciático, dirigiéndose hacia un invisible confortante. Sin embargo, a medida que uno se aleja del puerto, que se avanza hacia Bab Doukkala, el sitio pierde su apariencia acogedora, suave, y da lugar cada vez más a actividades laborales; el espacio se va cargando así de valores negativos, hasta la llegada al puerto que constituye una calle sin salida (punto de retorno de los turistas). El punto de partida se convierte de este modo en un cerramiento, dotado de valores ctónicos infernales que incitan a un retorno hacia el mar.

De regreso al centro geométrico, se ingresa en el perímetro del mercado, por calles con arcadas que observan la concentración de actividades artesanales, hasta la construcción del mercado. Este espacio cubierto, dispuesto en callejuelas simétricas, con espacios alveolares estrechos y profundos, con mostradores con saledizos verticales, constituye una suerte de vientre macrocósmico de la ciudad (espacios cerrados de digestión). La multiplicidad de espacios de circulación favorece situaciones de intercambios cerrados, puesto que el acto mercantil se opera en cierto aspecto de modo celular, donde cada mercader está separado de su vecino. El espacio del mercado

constituye pues una suerte de ombligo terrestre, simétrico al puerto. Essaouira comporta entonces dos lugares donde se concentran los pasajes, intercambios, circulaciones, dos centros dedicados a Hermes, uno a la entrada, el otro en el medio.

Del mercado corre al mismo tiempo otro eje imaginal que conduce directamente hacia el oeste, en dirección al mar. Es significativo que las escasas calles orientadas hacia el mar sean menos atrayentes, menos dotadas de comercios, como si el tránsito estuviera aprehendido como difícil. Y de hecho, en el extremo de los caminos, hacia el oeste, se orienta la pesada e impresionante fortificación, que alza un muro desmesurado por encima de los hombres. Largo muro desprovisto de escaleras, sirve de protección contra los invasores, hoy el viento, pero oculta también la vista y ataja de igual modo el camino de la costa. No sorprende que esta fortificación induzca a un imaginario ambivalente: agitándose como una línea de quiebre entre mar y ciudad, acoge, pero también despierta inquietud. Forma sublime por su talla, aplasta al paseante y frustra su visión. No sorprende pues, que el recorrido mercado-fortificación revista valores opuestos al recorrido puerto-mellah. Mientras que en el primer caso el viajante penetra en un espacio acogedor a partir de aguas maternales, aquí, en cambio, viniendo de la profusión de las mercancías y la animación de los mercaderes, descubre un paisaje vacío, hostil, cerrado.

Por eso el ascenso al bastión, único acceso a lo más alto de la fortificación —difícil de encontrar, como una puerta de salida en un espacio amenazante— es vivido como un escape liberador. En el punto más alto, lugar de concentración de fuerzas militares, el promontorio brinda al mismo tiempo la experiencia de una potencia encontrada, la de un espacio panorámico, de un lugar ventoso, que libera de la opresión y la obscuridad. En un sentido, la visita al bastión constituye el punto final de un recorrido a través de Essaouira, verdadero punto de salida por lo alto. Como si el bastión fortificado fuera lo simétrico del puerto, lugar de movimiento fuera-dentro, por un lado, pero por el otro, lugar de movimiento dentro-fuera, ya que la torre servía para arrojar balas de cañón y permite hoy darse vuelta hacia la gran extensión. A la inversa del puerto que es centrípeto, el bastión es centrífugo. Pero el sueño de potencia está trunco, porque contrariamente a lo que se espera, la ciudad permanece invisible. Volver a descender a la ciu-

dad, es ingresar en un espacio que jamás se ha podido gobernar, dominar, como si se quedara en falta, en una suerte de derrota.

El espacio de Essaouira parece entonces activar dos tipos de imaginarios que se adicionan, un movimiento intimista y un movimiento esquizomorfo que pueden, con todo, encadenarse como una rueda, un ciclo. Verdadera totalización de experiencias espaciales, la ciudad ofrece una suerte de síntesis de simbólicas espaciales. Su lógica secreta es estar integrada en una suerte de cuatro partes simbólicas, constituida por dos orientes positivos (puerto-mercado) y por dos orientes negativos (puerto Doukala y *squala* de la *kasba*), que pueden ser recorridos según un ritmo complejo: en lugar de estar marcado por un ritmo binario de descenso y ascenso (movimiento iniciático simple, vida-muerte-renacimiento), el espacio urbano se da como un sistema de ida-vuelta en cuatro tiempos: + − + −. Secreto de la riqueza de un espacio, que permite memorizaciones complejas de la totalidad urbana.

EL TEATRO DE LA PLAZA (MARRAKECH)

Para un extranjero de paso por Marrakech, la entrada a la ciudad no comienza verdaderamente más que llegando, luego de un rodeo de la Koutoubia, a la plaza Djemaa El Fana. Aun cuando los tiempos modernos le han impuesto algunos retoques lamentables[1], la plaza ofrece siempre el espectáculo sorprendente de una teatralización social donde se mezclan, en una atmósfera festiva, triviales transacciones comerciales y extraños ritos arcaicos. Como lo ha confirmado el estudio sociológico[2] consagrado a la socialización marginal de la plaza, este espacio urbano excepcional, librado de manera permanente a una espectacularización social intensa, no fascina sólo a la imaginación del turista a la conquista de lo exótico, sino que dispersa una pregnancia imaginaria indeleble incluso para la población autóctona. Esta connivencia intercultural de los imaginarios incita a partir de entonces a pensar que el espacio de esta

1. Alternativamente fue la desaparición de la estación rutera en 1981 y la supresión de los pequeños restaurantes en 1984.
2. Tesis de Abdellah Hanai titulada "Les mécanismes de la marginalisation socio-culturelle", sostenida en 1989 en la Universidad de París V, bajo la dirección del profesor M. Maffesoli.

plaza no constituye sólo una atracción particularmente exitosa de Marrakech, sino que también cumple, quizá, una función arquetipal de la sociedad simbólica, que funciona como una invariante transcultural, que toma sentido tanto para sus habitantes cuanto para sus huéspedes. En ese caso, Marrakech participaría de esos escasos espacios urbanos en el mundo que han sabido perennizar un libre juego entre socialidad y espacialidad, capaz de transmutar la cohabitación obligada de ser al mismo tiempo festivo.

La plaza Djemaa El Fana parece jugar, desde tiempos antiguos, la función de un espacio de cambios donde la circulación de los hombres y de los bienes se convierte también en la ocasión de una exhibición de ritos, de juegos, de danzas, que entremezclan en una festiva confusión, lo cotidiano y el misterio, la rudeza del presente y las profecías sobre lo porvenir, los ruidos de la ciudad y los sonidos del desierto, etc. Juglares, danzarines del gran sud, tiradores de cartas, encantadores de serpientes, músicos, pequeños vendedores, dibujan en torno a ellos tantos círculos de mirones que interrumpen el flujo de la marea humana y hacen de la plaza un sabio entrelazado de bullas humanas que se amontonan y deshacen, sobre un fondo de polvo, de humos de *kanoun* y gritos ahogados por la cacofonía de las orquestas[3].

La vida de la plaza parece así continuar en línea recta la tradición inmemorial de los mercados, que desde Cuzco a Novgorod, asocian las actividades de intercambio de bienes a una intensificación de la socialidad. La concentración de hombres permite ciertamente las transacciones y los contratos, asegura la circulación de la palabra, el cambio de informaciones sobre los hechos de la vida, pero es también la ocasión para los seres respecto de la necesidad de descargar sus risas, de volver a emocionarse, de excitar pasiones, de rozar lo prohibido o de penetrar en lo extraño. Mejor muchas veces que una fiesta intermitente, profana o sagrada, es el espacio-tiempo del mercado favorecido por los juegos, diversiones, espectáculos, que vienen a atenuar las angustias de lo cotidiano y la miseria nacida de las duras violencias de la sobrevida económica.

3. Se puede comparar este mundo con el contemporáneo de Rabelais. Ver M. Bajtin. *L'oeuvre de F. Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, "Tel". Esta atmósfera fue bien reconstruida por el pintor Hans Werner Geerdts, instalado desde hace años cerca de la plaza.

Entretanto, uno se equivocaría si redujera ese espectáculo, más o menos a sabiendas mantenido con fines turísticos, a una supervivencia folklórica que alimentaría sólo una noria de imágenes nostálgicas. No se hace perdurar una tradición si ella no es más que espectáculo. Porque la plaza Djemaa El Fana es, quizá, más que un espacio de fiesta permanente, una manera para Marrakech y sus habitantes de ponerse en escena y de acceder a su identidad. En efecto, la intensidad de la vida estético-lúdica de un grupo es inseparable de una simbólica de los lugares que invierte, al igual que un lugar no actualiza sus potencialidades topográficas sino con el tipo de socialidad que suscita. Y, desde ese punto de vista, la plaza Djemaa El Fana constituye un espacio privilegiado donde los habitantes pueden, tanto perderse como encontrarse. Ella abre un espacio del rito, en la coyuntura de la vida y del arte.

Topográficamente Marrakech se presenta, en efecto, como una figura cerrada, delimitada por sus murallas, rodeada de barrios de urbanismo moderno, abriéndose a su turno sobre los jardines o los territorios suburbanos. La ciudad antigua se escinde ella misma en espacios geométricos del poder y en espacios reticulares de los *souks*[4]. En esas condiciones, la plaza aparece como un centro mítico, una suerte de *axis mundi*, que enlaza a la vez el rol de un epicentro de antiguos barrios, lugar de convergencia de flujo de población, y de puerta de entrada periférica, una suerte de filtro entre el adentro y el afuera[5]. Por un lado, desde el punto de vista de los tropismos sociales, la plaza juega el rol de una especie de boca de sombra que convoca, absorbe todos los flujos que proceden del espacio exterior, del mundo moderno. Pero, por el otro, una vez ingresado en la plaza, uno se percata de que ella funciona más bien como una escena redonda sobre la cual la multitud se muestra, juega antes de volver a reunirse otra vez en los espacios laberínticos de los palacios y de los mercados (o inversamente). Dicho de otro modo, la plaza, debido a su emplazamiento y configuración es, por la naturaleza de las cosas, punto de pasaje, espacio de reunión, de concentración, pero también lugar de juego, de teatralización, de metamorfosis. Allí una ciudad difractada rehace sus lazos, asegura su cohesión, se exhibe sobre la plaza pública, permite sustraerse un corto tiempo median-

4. Tres concentraciones: la medina con sus *souks*, sus *derbs* (barrios residenciales limitados por las calles sin salida) y sus *casbahs*, las *douars* de los alrededores y el Guéliz.

5. Ver M. Eliade. *Le sacré et le profane*. Gallimard. "Idées".

te el sueño, antes de diseminarse y de volver a zambullirse en los espacios funcionales y unidimensionales. La plaza Djemaa El Fana constituye una suerte de mundo transicional, plaza en el corazón de Marrakech, donde las historias de vidas pasan por la alquimia de una puesta en escena, donde la socialidad razonada es imantada, durante un corto instante, por la energía del imaginario. La plaza "se ofrece a Marrakech como la posibilidad vital que estructura y dosifica cotidianamente el imaginario de sus habitantes"[6].

No sorprende entonces que la plaza atraiga tantos actores y que sea sentida por las autoridades públicas como el espacio de todos los peligros y de todas las transgresiones. Como tantas otras plazas del mundo, ella se convierte en un encuentro de la marginalidad social ("los hijos de la plaza"), que allí halla en primera instancia una suerte de segunda chance económica como para sobrevivir. Pero sería sumario no ver en ella más que una estrategia de contrabando social. La teatralización urbana que se desarrolla en la plaza, más allá de los beneficios materiales secundarios que asegura a sus actores, produce también una suerte de metamorfosis colectiva que favorece la integración urbana. Pobres, excluidos, marginales convierten, gracias a la puesta en escena, y a pesar de todas las ilusiones, lo trágico de la existencia en una suerte de ebridad lúdica. A medida que pasan los espectadores, entrando en el juego, participan de esta puesta en escena de lo social donde una comunidad toma a su cargo su destino[7]. La plaza entonces debe ser vista "bajo el ángulo de la puesta en escena porque ella es el universo en el cual se agrega el verdadero espectáculo de su cotidianeidad: gestos, palabras, gritos, música, danza, decorado, alumbrado. Es un juego teatral perpetuo, entre los gritos de los locos y los diferentes cantos de los mendigos, el que traduce para nosotros la plaza bajo su aspecto dinámico y real."[8]

De este modo, puede comprenderse mejor la coherencia y el imaginario de Marrakech, no sólo para sus habitantes, sino también para todos aquellos que encuentran allí una felicidad pasajera. Cier-

6. Hanai Abdellah. *Op. cit.*, tomo I, p. 99.
7. M. Maffesoli nota que esta teatralización dionisíaca "constituye un conservatorio que permite resistencia y desenvolvimiento. No es liberándose de las presiones socio-económicas, no es luchando contra las diversas formas de la alienación como la comunidad existe sino, tal vez, viviendo día a día lo contradictorio pasional y afectivo". (*L'ombre de Dionysos*, Méridiens/Anthropos, 1982, p. 117).
8. Hanai A. *Op. cit.*, tomo I, pp. 116-117.

tamente, para el extranjero europeo, la potencia de seducción de la plaza Djemaa El Fana viene, sin duda, en primer lugar, de que lo proyecta al tiempo pasado, de que lo trasplanta súbitamente, por ejemplo, al mundo medieval de las ferias, y lo hace contemporáneo de esas imágenes del país de Cucaña donde la miseria del día se olvida en la batahola de locos, en las astucias de los charlatanes, en los deslumbramientos de las atracciones de un Oriente fabuloso. Los espectáculos de la plaza encuentran entonces en el imaginario del viajante cuadros de Bruegel, escenas de Rabelais o de los primeros filmes de Bergman, que guardan la huella de un mundo desaparecido donde las ocupaciones lucrativas y utilitarias eran tanto más inseparables de la farsa y del exceso, cuanto más estaban amenazadas por la necesidad[9].

Sin embargo, se trata de otra cosa que de una nostalgia que puede encontrar en otros parajes sus raíces. El imaginario socio-festivo de Marrakech ocupa más profundamente su espacio, su topografía, esta misteriosa afinidad entre una plaza y una teatralización social. El "éxito" de Marrakech es hacer coincidir una disposición empírica de la ciudad con estructuras simbólicas arquetípicas. Porque la percepción de un espacio no resulta sólo de datos objetivos, sino, como lo ha verificado G. Bachelard, se enraíza en los conjuntos de imágenes que permiten tomar a cargo lo real por medio de la ensoñación[10]. El imaginario geográfico, como otros, se despliega en efecto tanto más como puede dialectizar en sus producciones polaridades nocturnas, que favorecen ensoñaciones regresivas, maternales, intimistas, y polaridades diurnas, que activan representaciones marcadas por quiebres, separaciones, distinciones[11]. Marrakech parece, desde este punto de vista, prestarse a una armoniosa tensión entre esos dos sistemas de representación, que se conjugan y reciclan precisamente sobre la plaza.

En efecto, en Marrakech, la ciudad antigua y la ciudad moderna se dividen las grandes actividades económicas y sociales de la vida urbana (producción, intercambios, circulación), pero cada una sobre modos simbólicamente opuestos: a la luz y a la geometría utópica del catastro de la ciudad nueva se opone el laberinto

9. Sobre la nostalgia de las ferias y mercados, ver A. Simon. *Les signes et les songes*. Seuil, 1976, p. 144.
10. G. Bachelard. *La poétique de l'espace*. PUF.
11. Ver G. Durand. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Dunod, 1992.

tenebroso de las callejuelas del *souk*, a la economía mercantil abstracta y cosmopolita se opone el negocio tradicional de las tiendas portátiles, etc. ¿Cómo, a partir de entonces, no ver en el espacio de la plaza una suerte de intermundo donde se mezclan, a través del juego, para nada, dos lenguajes de formas, dos lógicas de función? Tal como una rueda simbólica, la plaza articula la una con la otra, la Marrakech ancestral y la Marrakech moderna, la de la Noche y la del día. La plaza no es sólo un lugar medio entre dos mundos, sino un espacio donde se mezclan y se catalizan dos ensoñaciones de la ciudad y de la vida. Creando espacios de turbulencia, interrumpiendo las actividades sociales, la plaza asegura una conjugación de imaginarios, insertándose uno sobre el otro, dinamizándolos, ritmándolos, hasta hacer de éstos un vivir inédito, que transmuta las identidades y favorece la apertura a los otros[12].

En ese sentido, la plaza reactualiza una estructura psico-mítica arcaica de la Ciudad que los antiguos griegos habían, en lo que a ellos respecta, domesticado culturalmente, asociando en su mitología urbana la diosa Hestia al dios Hermes. El culto cívico dedicado a Hestia indica, en efecto, cómo la Ciudad debe compensar las fuerzas centrífugas disponiéndose en torno de un hogar, el altar de la diosa, en torno del cual los hombres se enlazan también con lo divino[13]. Pero, a la inversa, a través del culto de Hermes, dios de la circulación, del comercio y de los ladrones, la Ciudad se abre sobre una alteridad, rechazando encerrarse en la repetición de lo Mismo: "Nada en ella de fijo, de estable, de permanente, de circunscripto, ni de cerrado. Representa, en el espacio del mundo humano, el movimiento, el pasaje, el cambio de estado, las transacciones, los contactos entre elementos extranjeros"[14]. De ese modo, Djemaa El Fana constituye, tal vez, a su manera, una suerte de alianza de dos

12. "Jemaa el Fna, es la inversa de la Concordia, la plaza, el lugar de la Discordia vital, un espacio abierto, inorgánico donde reinan la precariedad, lo imprevisible, lo efímero, donde los centros múltiples focalizan la atención y distribuyen la libre circulación de cuerpos y de palabras, de sonidos y de imágenes, sobre un modo fluido —pura exaltación del mundo fluctuante, inaprehensible, no matrizable" (Brice Mathieussent. Autrement, *Marrkech*, 1985, p. 28)

13. Como lo nota J. P. Vernant: "Hestia no constituye solamente el centro del espacio doméstico. Fijado en el suelo, el hogar circular es como el ombligo que enraíza la cosa en la tierra. Es el símbolo y prenda de fijeza, de inmutabilidad, de permanencia" (*Mythe et pensée chez les Grecs*. Maspero, tomo I, 1974, p. 128).

14. J. P. Vernant. *Op. cit.*, p. 126

divinidades propicias al equilibrio de una sociedad, donde se entrelazan lo cerrado y lo abierto, lo inmóvil y lo móvil, lo femenino y lo masculino. Una alquimia tal preside finalmente el ligamen social, que es menos racional que afectivo e imaginario, menos fundado sobre el orden que sobre la alianza del orden y del desorden, de Apolo y de Dioniso.

A partir de entonces la atracción por Marrakech y por su plaza mágica revela una cosa bien distinta al exotismo. Cada uno, *marrakchi* o visitante, descubre, por sus propias experiencias, que el mismo plano de esta ciudad ha preservado un espacio transicional que permite, como ya lo recomendaba Platón[15], mezclar, enlazar en conjunto los contrarios —mentalidades, condiciones, roles, géneros de vida, sensibilidades, el tiempo de un juego— sobre una escena de teatro en pleno corazón de la Ciudad. Lejos de ser entonces una simple curiosidad urbana, ese espacio capaz de simbolizar lo social debería hacernos pensar que la mala vida actual de muchas de nuestras ciudades sobre el planeta viene justamente de que ellas ya no disponen, más allá de su racionalidad urbana, de espacio-tiempo para jugar con las diferencias, para jugar sobre las diferencias, para componerlas en conjunto, al menos a través de la música y la fiesta. La plaza Djemaa El Fana no es sólo un ejemplo de espacio simbólico en la ciudad, sino que podría servir de modelo antropológico para tantos de nuestros arregladores, urbanistas y tecnócratas, que han olvidado que el ser-conjunto de los habitantes de una ciudad no depende solamente de condiciones materiales objetivas, sino también de la parte de sueño común que allí toma cuerpo mediante el juego.

15. Platon. *Le politique*. Les Belles Letres, 308d ss.

CAPÍTULO 4

LAS CASAS DEL ALMA

El imaginario se nutre de la inmensidad del espacio, paisajes grandiosos, monumentos urbanos, confirman de este modo una necesidad de gulliverización del psiquismo, que sueña lo grande, lo majestuoso, lo sublime. Pero la tendencia inversa es, quizá, también muy fascinante: soñar lo pequeño, la miniatura, que repite a escala microscópica el macrocosmos. G. Bachelard, particularmente, ha aprehendido bien esta potencia onírica de las formas liliputienses, tan presente en el imaginario del niño[1]. Una de sus expresiones se encuentra en el interés por las maquetas técnicas o arquitectónicas, de las que se encuentran huellas desde la alta antigüedad. ¿Qué necesidades, deseos, sueños han podido habitar a esos constructores de casas en miniaturas (torres, columnas de santuario, templo, casa circular, cabaña, necrópolis, choza, *proscenium*, castillo, plano de casa, plano de ciudad, lugar santo, altar, etc.) que se encuentra en las tumbas, templos y antiguas moradas privadas y que son los ancestros de las maquetas, juguetes y otros modelos reducidos de nuestros coleccionistas e ingenieros? Partiendo de una exposición consagrada a las maquetas civiles y religiosas que se llevó a cabo en Barcelona, uno se propone destacar algunas funciones y valores posibles que han podido motivar a los hombres que las han fabricado o que se han servido de ellas. Insertándolas en una antropología del imaginario, se puede conferir entonces a esas maquetas significaciones simbólicas, que a falta de ser verificadas por métodos objetivos, permiten comprender mejor el atractivo que actualmente ejercen sobre nosotros.

1. G. Bachelard. *Poétique de l'espace*. PUF.

TÉCNICAS DE CREAR IMÁGENES

En una primera aproximación, uno puede situar toda clase de arquitecturas en miniatura en la categoría de imágenes (*eikona*), definidas como reproducciones materiales de realidades preexistentes en la naturaleza o en la cultura. La creación de réplicas, de dobles, en dos (dibujo, pintura) o tres dimensiones (figuras, estatuaria, maqueta), es una actividad arcaica, inseparable de los procesos de hominización y de civilización, porque esta técnica, entre otras, favorece la emancipación del hombre respecto del dato inmediato del mundo, de la única realidad presente, y le permite sustituir una "representación" (cambio mental que se puede comparar al del pasaje del territorio en el cual se vive, a su representación mediante un mapa). Las modelizaciones de artefactos arquitectónicos (edificios, ciudades) pueden ya, en ese sentido, corresponder a una función de "creación de imágenes" (representación mediante imágenes), que testimonia una preocupación por enriquecer los lazos del hombre con el mundo por mediaciones a la vez materiales y cognitivas[2]. Esta actividad antropológica de creación de representaciones miméticas de lo real puede estar motivada de muchas maneras:

- en primer lugar, en vista a conservar la percepción de lo real: sea en el tiempo, puesto que la imagen de una cosa asegura una conservación de lo real que sobrevive más allá de la un memorial que permite la *anamnesis*). Sea en el espacio, en la medida en que la imagen permite también transportar la realidad a otro lugar. La imagen materializada como copia es siempre de este modo en su principio "tele-visual", puesto que deslocaliza lo referencial, ya que se la puede llevar lejos de su original y de su sitio primero (como en el recuerdo de un viaje) y reproducir también otra vez lo que no existe en primer lugar más que en un solo ejemplar y en un solo lugar. La imagen desmultiplica entonces la forma, hace posible una exhibición en un gran número de veces y para un gran número de espectadores. Tal es, además, la función de las estatuas del dios o del rey que permiten, a través de la efigie, multiplicarlo para sus fieles o sus súbditos;
- luego, en vista a perfeccionar el ver: la imagen permite efectivamente reorganizar los elementos del mundo percibido, hacién-

2. Ver A. Leroi-Gourhan, *La geste et la parole*, París, Albin Michel, 1965.

dolos más visibles (por técnicas de encuadre o de reducción) y confiriéndoles aspectos más estéticos. La imagen de un paisaje pintado puede de este modo parecer superior al paisaje natural, el retrato más rico en informaciones que la percepción instantánea de una persona, del hecho de la mediación de una subjetividad que asegura una "puesta en arte" de lo real, es decir, una estetización por la reproducción. Incluso el modo científico moderno elige a menudo la reconstitución por imágenes de lo real para estudiarlo mejor así como lo testimonia la rica historia de la imaginería médica (imagen del esqueleto, placa anatómica, dibujo de una placa a menudo más rica que una simple fotografía, y hoy, imágenes de síntesis en relieve)[3]. La imagen material permite entonces enriquecer lo real sobre el doble plano cognitivo (ciencia) y estético (placer) y, en particular, hacer visible lo invisible, es decir, hacer pasar del plano de lo que está oculto al plano de lo que es mostrado: oculto sobre el plano físico (en el caso de la imaginería del interior del cuerpo) o sobre el plano mental (dando una figura a los dioses o a los ancestros muertos o, en otro dominio a las formas ideales abstractas, en el caso de las figuras geométricas o de alegorías morales);

- finalmente, en vista a facilitar la acción, dando al hombre posesión sobre las cosas, fuera de su alcance o inconmensurables a él, la imagen que sirve de este modo como medio para aumentar su potencia sobre el mundo. Así, la imagen sirve para miniaturizar y modificar el orden de las cosas: la muñeca, el animal-juguete (el caballo que se balancea) son modelos reducidos a los que se puede imponer sus deseos y su voluntad, e igualmente imponer otras leyes fuera de las de lo real[4].

Para abreviar, este llamado a las funciones de la representación por una imagen material muestra bien cómo la fabricación de imágenes modifica nuestro vínculo con las cosas, favorece nuestra libertad mejorando el conocimiento, renovando los sentimientos (placer-displacer) y multiplicando los modos de acción por el juego. No sorprende que el arte, la más antigua de las maquetas arquitectónicas, haya podido reproducir fácilmente a una o a muchas de esas funciones de la imagen.

3. Ver F. Dagognet. *Philosophie de l'image*. Paris, Vrin, 1989.
4. Ver J. Huizinga. *Homo ludens*. Paris, Gallimard y sobre los vínculos de la imagen y del juego, los trabajos de iconología de E. Gombrich.

¿Qué nos enseñan entonces esas imágenes materializadas, cuyo carácter principal no es el material, la materia primera, ni los colores (como para un cuadro), sino la forma (*shape*, *frame*, *Gestalt*, *Aufbau*)? Esos objetos pueden ciertamente ser tratados como el resultado de "trans-formaciones", como reproducciones que han acarreado una modificación de la forma del original. Sin modificación, se estaría tratando ciertamente de réplicas isomorfas, de dobles simétricos, como es el caso cuando se construye dos alas semejantes de un mismo edificio, o en ciertos programas de protección en los que se construye un doble ficticio del original. Ahora bien, esas transformaciones no son "an-árquicas", desprovistas de principios, de reglas, sino que obedecen a procesos formales o más bien a formas de desarrollo de una información.

En esta perspectiva, se puede deducir dos lógicas principales de reproducción de una forma, según la imagen siga o preceda al objeto-real: en el primer caso, la forma reducida es la reproducción de un modelo material anterior, ella es entonces una copia cuya ley morfológica se encuentra en el modelo. La información generatriz preexiste sobre un modo ya manifiesto y visible. En el segundo caso, la maqueta presenta una forma arquitectónica nueva, que no es posterior a la original, sino que precede su fabricación "tamaño natural". Aun cuando sea imaginada, ella no es irreal en sí, sino que puede prefigurar una realidad por venir, anticiparla en tanto que posible, incluso si la realización no es efectiva (plano de arquitecto, plano de una utopía). En ese caso, la información generadora existe sobre un plano virtual, bajo forma de un programa eidético, la Idea, que es semejante al algoritmo de una imagen de síntesis. Se puede analizar algunos procedimientos propios de cada uno de esos pasos.

MIMETISMOS PLURALES

Por lo general, se considera que una maqueta reproduce un original ya preexistente en la naturaleza o aquí en la cultura, la inteligencia del objeto-copia pasa entonces esencialmente por la identificación del modo de reproducción (monumento miniatura, vaciado de obra de arte, etc.) y del grado de semejanza al modelo:

- ya la copia (plana, en el plano del arquitecto, o en relieve, en el caso de la estatuaria) reproduce el modelo material visible de

manera homotética, isomorfa, homóloga, cambiando solamente la escala del tamaño. Se trata, entonces, en sentido propio, de una reducción, de un modelo reducido, que permite pasar de manera continua de lo grande a lo pequeño y de lo pequeño a lo grande. Esta copia, conforme con su original, pasa por verdadera y ofrece una enseñanza sobre lo real, puesto que la copia mantiene un vínculo de proporción aritmética con el modelo. Se sabe que ese procedimiento constituye para Platón la única imagen ideal (*eikon*), porque proporciona un saber racional, es decir, mesurado, de su modelo, lo que parece haber encontrado precisamente en los planos de arquitectura de los egipcios[5];

- ya la copia reproduce el modelo conservando la estructura global, pero no tomando de éste más que proporciones analógicas. Se está en presencia de una mezcla de verdad y de falsedad, de lo mismo y de lo otro, el fabricante dispone de un margen de variación, de innovación, en síntesis, de imaginación en la reproducción de las formas. Esta distinción en el detalle puede por lo demás contribuir a la "verdad" percibida de la copia, puesto que la deformación permite dar la impresión de verdad, de provocar el efecto de verdad. Platón analiza de esta manera la fabricación de *eidola*, de imágenes que semejan a sus modelos no siendo de éstos más que su reproducción exacta, no siendo fieles a su marca, es decir, a su *typos* (es el caso de la estatuaria pública, que debe deformar las proporciones del caballo y del jinete para "parecer verdad")[6];

- ya, por último, la copia fabricada de una figura libre, llamada entonces imaginaria; a partir de una forma esquemática (bosquejo, esquema, arquetipo); la copia introduce una invención de formas, de proporciones, semejante a variaciones libres e improvisaciones. Los castillos de arena de los niños o las fantasías de los pintores se inspiran a menudo en un modelo preexistente, pero sobrecargándolo, deformándolo de manera onírica (lo que hará la técnica del surrealismo). El original sirve entonces sólo de punto de partida o de pretexto[7].

---

5. Sobre Platón ver P. Azzara. *La imagen y el ideal*. Madrid, Ed. Siruela, 1995.
6. Ver nuestros desarrollos en *Philosophie des images*. *Op. cit.*
7. La creatividad es entonces la de la ensoñación despierta o del soñar nocturno. Ver, por ejemplo, el caso límite de la teorización surrealista en Salvador Dalí.

¿Qué nos enseñan entonces esas imágenes materializadas, cuyo carácter principal no es el material, la materia primera, ni los colores (como para un cuadro), sino la forma (*shape*, *frame*, *Gestalt*, *Aufbau*)? Esos objetos pueden ciertamente ser tratados como el resultado de "trans-formaciones", como reproducciones que han acarreado una modificación de la forma del original. Sin modificación, se estaría tratando ciertamente de réplicas isomorfas, de dobles simétricos, como es el caso cuando se construye dos alas semejantes de un mismo edificio, o en ciertos programas de protección en los que se construye un doble ficticio del original. Ahora bien, esas transformaciones no son "an-árquicas", desprovistas de principios, de reglas, sino que obedecen a procesos formales o más bien a formas de desarrollo de una información.

En esta perspectiva, se puede deducir dos lógicas principales de reproducción de una forma, según la imagen siga o preceda al objeto-real: en el primer caso, la forma reducida es la reproducción de un modelo material anterior, ella es entonces una copia cuya ley morfológica se encuentra en el modelo. La información generatriz preexiste sobre un modo ya manifiesto y visible. En el segundo caso, la maqueta presenta una forma arquitectónica nueva, que no es posterior a la original, sino que precede su fabricación "tamaño natural". Aun cuando sea imaginada, ella no es irreal en sí, sino que puede prefigurar una realidad por venir, anticiparla en tanto que posible, incluso si la realización no es efectiva (plano de arquitecto, plano de una utopía). En ese caso, la información generadora existe sobre un plano virtual, bajo forma de un programa eidético, la Idea, que es semejante al algoritmo de una imagen de síntesis. Se puede analizar algunos procedimientos propios de cada uno de esos pasos.

MIMETISMOS PLURALES

Por lo general, se considera que una maqueta reproduce un original ya preexistente en la naturaleza o aquí en la cultura, la inteligencia del objeto-copia pasa entonces esencialmente por la identificación del modo de reproducción (monumento miniatura, vaciado de obra de arte, etc.) y del grado de semejanza al modelo:

- ya la copia (plana, en el plano del arquitecto, o en relieve, en el caso de la estatuaria) reproduce el modelo material visible de

manera homotética, isomorfa, homóloga, cambiando solamente la escala del tamaño. Se trata, entonces, en sentido propio, de una reducción, de un modelo reducido, que permite pasar de manera continua de lo grande a lo pequeño y de lo pequeño a lo grande. Esta copia, conforme con su original, pasa por verdadera y ofrece una enseñanza sobre lo real, puesto que la copia mantiene un vínculo de proporción aritmética con el modelo. Se sabe que ese procedimiento constituye para Platón la única imagen ideal (*eikon*), porque proporciona un saber racional, es decir, mesurado, de su modelo, lo que parece haber encontrado precisamente en los planos de arquitectura de los egipcios[5];

- ya la copia reproduce el modelo conservando la estructura global, pero no tomando de éste más que proporciones analógicas. Se está en presencia de una mezcla de verdad y de falsedad, de lo mismo y de lo otro, el fabricante dispone de un margen de variación, de innovación, en síntesis, de imaginación en la reproducción de las formas. Esta distinción en el detalle puede por lo demás contribuir a la "verdad" percibida de la copia, puesto que la deformación permite dar la impresión de verdad, de provocar el efecto de verdad. Platón analiza de esta manera la fabricación de *eidola*, de imágenes que semejan a sus modelos no siendo de éstos más que su reproducción exacta, no siendo fieles a su marca, es decir, a su *typos* (es el caso de la estatuaria pública, que debe deformar las proporciones del caballo y del jinete para "parecer verdad")[6];

- ya, por último, la copia fabricada de una figura libre, llamada entonces imaginaria; a partir de una forma esquemática (bosquejo, esquema, arquetipo); la copia introduce una invención de formas, de proporciones, semejante a variaciones libres e improvisaciones. Los castillos de arena de los niños o las fantasías de los pintores se inspiran a menudo en un modelo preexistente, pero sobrecargándolo, deformándolo de manera onírica (lo que hará la técnica del surrealismo). El original sirve entonces sólo de punto de partida o de pretexto[7].

---

5. Sobre Platón ver P. Azzara. *La imagen y el ideal*. Madrid, Ed. Siruela, 1995.
6. Ver nuestros desarrollos en *Philosophie des images*. *Op. cit.*
7. La creatividad es entonces la de la ensoñación despierta o del soñar nocturno. Ver, por ejemplo, el caso límite de la teorización surrealista en Salvador Dalí.

De hecho, a menudo es difícil distinguir entre esos tres tipos de reproducción cuando se ignora el modelo de referencia. La cuestión esencial lleva sobre todo a la evaluación de esos objetos estrictamente miméticos, porque no es cierto que el objeto el más conforme al original sea forzosamente el más estético, ni el más valorado por la imaginación. Tal es precisamente la cuestión puesta por los límites del platonismo y de manera general por el realismo confrontados a las potencias de sugestión de lo fantástico. Al margen de una posible pobreza de toda reproducción homóloga, es preciso reconocer que existe, de manera incuestionable, un amor, una pasión, una suerte de *libido* del modelo reducido (que anima a todos los aficionados al modelado), donde se conjugan miniaturización y verdad, poder y saber[8].

LAS PROMESAS DE LOS PROTOTIPOS

En un cierto número de casos, sin embargo, la imagen (de dos o tres dimensiones) no reproduce nada preexistente, sino que constituye una pre-figuración de un objeto original, virtual que puede, a partir de entonces, ser aprehendida como un prototipo (el automóvil prototipo precede, en efecto, en el orden de la fabricación al automóvil en serie). En ese caso, la imagen se presenta como la actualización, la visualización, en el espacio tiempo de una forma inmaterial, de una forma mental. ¿En qué contextos técnicos y culturales se encuentran esas producciones?

En primer lugar, la creación de un prototipo se impone en el conjunto de las actividades técnicas como preparación de una fabricación tamaño natural. El modelo reducido permite entonces experimentar, de manera anticipada, la realización monumental de una obra, dándole la plena matriz de las dimensiones, proporciones y otros parámetros. La fabricación de una maqueta juega el rol de un laboratorio, de un banco de prueba de simulación (tal es el caso para los constructores de aviones, de barcos o los arquitectos), lo que entraña, por lo demás, la primacía acordada a la operación de reducción matemática y, por tanto, al valor del isomorfismo. Aquí la poética presupone una Idea, una idea genérica, que contiene un

8. Cf. Lévi-Strauss ha desarrollado bien esta lógica de la miniatura a escala reducida como clave del arte. Ver *La pensée sauvage*. París, Plon, 1962.

programa estructural o funcional del objeto a fabricar, lo que remite filosóficamente a un esencialismo (en el sentido definido por Sartre para la idea de cuchillo, donde la idea formal precede siempre a la copia material por oposición al existencialismo donde la realidad existente precede a la idea[5]).

En oposición, la maqueta puede ser producto de una pura obra de invención ficticia que dé libre curso a posibles. El creador materializa de ese modo un conjunto de formas inéditas, jugando con una combinatoria de posibles. Ese ludismo puede ser cercano tanto a la ciencia-ficción (maqueta o imágenes de síntesis de filmes de ciencia-ficción), cuanto a la literatura de utopías y define también la lógica del *bricolage*, en el sentido de Cl. Lévi-Strauss, es decir, de la reutilización de fragmentos disponibles para una nueva combinación, a veces sin finalidad (opuesta a la del ingeniero).

Entre esos dos pasos extremos (el del ingeniero y el del artesano) es preciso situar una creatividad de prototipos imaginarios que tienen una vocación esencialmente espiritual y religiosa. Se la encuentra en la imaginería teológica y en los mitos religiosos. Las maquetas arquitectónicas destacan entonces prototipos atribuidos a los dioses o casas del Alma, que juegan un rol litúrgico esencial. Es la categoría menos familiar, pero que podría dar una clave inesperada para un cierto número de objetos.

Las maquetas prototípicas revelan a menudo una imaginación religiosa cuando participan de un esfuerzo de comprehensión teológica o acompañan actividades espirituales o místicas del alma. Se puede aislar tres grandes tradiciones. En un gran número de religiones, y sobre todo en las tres familias del monoteísmo, la inteligencia de Dios es inseparable de su función creadora del mundo visible. Ahora bien, la poiética divina presupone, a la manera de la creatividad humana, la preexistencia de un plan de la creación en el espíritu divino. De donde surge un gran número de referencias a una visión en Dios y por Dios de una maqueta de la creación por venir. Esta presenta dos características: por una parte, no resulta de una libre decisión divina, de una imaginación creadora arbitraria, de un juego fantástico, sino de un programa coherente, lógico, que se impone a la inteligencia divina. Ya para Platón el demiurgo crea el mundo visible, los "ojos fijos sobre" el modelo viviente, del

5. J. P. Sartre. *L'existentialisme est un humanisme*. Paris, Nagel, 1968.

que vuelve a copiar en la materia la forma inteligible. En el *Timeo*, el mundo sensible está presentado como una estatua (*agalma*) de un mundo inteligible que ve por sí mismo y que es conforme a las Ideas puras. Igualmente para Plotino, el mundo sensible está precedido por un doble bajo la forma de un mundo inteligible que no existe más que de manera inmaterial y que contiene la totalidad de lo que será repetido en el mundo material. El cristianismo representa en parte esta Idea alojando en la Sabiduría divina el plano prefigurativo de la creación[10]. Por otra parte, esta maqueta inmaterial, ella misma, no ha sido creada en un momento dado del tiempo. Increada para los griegos, se la considera creada por el cristianismo, pero de una manera intemporal. También la Idea de la creación puede ser tenida por "creada para toda la eternidad". En ese contexto, se puede decir entonces que ciertas maquetas humanas son copias de esos prototipos divinos. Y la imaginación humana no es entonces más que la prolongación de la imaginación divina[11], cada una en su propio orden contentándose con exteriorizar en la materia un prototipo visto en espíritu.

En una segunda perspectiva, el objetivo de numerosas corrientes esotéricas y herméticas es elaborar y desarrollar modos de conocimiento intuitivos y, por tanto, visuales de la absoluta realidad divina, que es comprehensible en un grado más alto por el Intelecto. En ese caso, importa para el alma visionaria ir al encuentro del ser divino, del principio primordial, a la par de los ejercicios que tienen como fin dar una figura intermediaria a lo irrepresentable. De este modo, uno está llevado a plantear una clase de visiones de corporeidades inmateriales, que llegan a ser emanaciones en lo visible de lo invisible (*eones*). En consecuencia, esos místicos visionarios distinguen tres planos de realidades: el mundo inteligible que se conecta al Ser en sí de lo divino, el mundo imaginal, donde aparecen cuerpos espirituales, figuraciones simbólicas de lo divino y, por último, el mundo sensible de los cuerpos materiales. Esta geografía y esta arquitectura espiritual se componen de este modo de personajes (Ángeles), de paisajes (jardín del Edén, paraíso, montaña sagrada), de arquitecturas (columna, ciudad santa, Jerusalén celeste, templo, fuente, etc.) que son otras tantas manifestaciones particulares de las

10. Ver por ejemplo en san Agustín. *La Ciudad de Dios*. Libro XII.
11. Tesis que se la encuentra frecuentemente en la teosofía, por ejemplo, en J. Boehme.

propiedades del ser divino (perfección, pureza, interioridad). No sorprende entonces que las prácticas rituales y culturales se apropien de esas imágenes para darles equivalentes simbólicos en el orden de los cuerpos materiales (Ziggurat, pirámide, fuente, templo) que van a servir para activar y estimular la imaginación espiritual visionaria[12]. Tal es el caso espectacular de la imaginación visionaria de las gnosis persa y sufí, de las que todavía se conoce la reproducción ritual de motivos visionarios sobre alfombras. Las maquetas serían de este modo una suerte de *analogon* de visiones que simbolizan la perfección divina.

Por último, la imaginación religiosa puede servirse de la imaginación espacial y arquitectónica para darse una representación visual del instrumento, del órgano psíquico y espiritual que permite encontrar la trascendencia divina. De este modo, el alma o el corazón humano, en tanto que se abre sobre realidades suprasensibles, está descrito a menudo como una fortaleza, un castillo, una villa fortificada, que simbolizan una topografía interior donde lo divino puede concentrarse, manifestarse de manera íntima. Esas formas obedecen por lo general a un mismo prototipo, el de un espacio cerrado, dotado de un interior, que permite significar un espacio sagrado separado del mundo profano. Las reproducciones materiales (figurines o dibujos) sirven por tanto de imágenes análogas del alma y favorecen su vida espiritual (Meister Eckhart, J. Boehme, etc.[13]). Todas esas imágenes enlazan de este modo la categoría de arquetipos psíquicos, es decir, imágenes primordiales, imágenes matriciales, dotadas de significaciones simbólicas que permiten desarrollar en imágenes contenidos de pensamiento[14].

De este modo, las imágenes-maquetas remiten sin duda a una diversidad de géneros y funciones que van desde el modelo reducido de una arquitectura existente hasta prototipos técnicos o lúdicos. Pero para algunos de ellos, la función visionaria, ella sola, es la que puede revelar el misterio de esto, atestiguando así que la humanidad fabrica objetos para animar la vida espiritual y para hacer visible realidades del alma.

12. Sobre esta cuestión, ver los desarrollos de H. Corbin, *Face de Dieu, face de l'homme*, Paris, Flammarion, 1983.
13. Ver el tema del castillo fortificado del alma que contempla a Dios en Meister Eckhart, Teresa de Ávila, etc.
14. Categoría largamente comentada en la psicología de las profundidades de C. G. Jung.

CAPÍTULO 5

VISIONES EN ESPEJO

Tenemos el hábito de distinguir la realidad y su imagen, pero esta, en verdad, no puede pretender jamás la verdad, la vivacidad de su modelo. Sin embargo, cuando una imagen exterior, material, asegura perfectamente la duplicación de lo real, conquista una potencia que hace de ella una concurrente de la realidad que imita. Tales son las imágenes de los espejos, que disponen de una magia propia, que experimenta ya la mirada especular y que ha emblematizado una larga tradición de mitos y ritos. Cuando, en efecto, yo me parezco, en persona, a mí mismo, sobre la superficie de una materia lisa y brillante, heme aquí delante de un nuevo ser, una imagen-reflejo. ¿Cómo calificarla y comprenderla? ¿Es una persona, mi doble, y por tanto Yo, o se trata solamente de una realidad psíquica que pertenece al objeto-espejo? Quizá no sea justamente más que imagen, es decir, ni lo uno, ni lo otro, ni Yo, ni cosa. ¿Cómo pensar entonces esta manifestación fenoménica? ¿En qué se funda que preste existencia a esta imagen? Porque, en un sentido, el reflejo existe, puesto que toma lugar como un efecto visible inscrito sobre una materia, pero, en otro sentido, parece no tener verdaderamente existencia, puesto que el reflejo desaparece desde que el modelo se aleja del espejo. El fenómeno especular o catatrópico desafía así nuestros hábitos mentales, se rehúsa a las clasificaciones sumarias, puesto que ni la persona ni la cosa, ni el ser ni el no-ser parecen convenirle de manera rigurosa. De ese misterio, de esa ambigüedad, nace una fascinación o un temor por los espejos, que puede ser la ocasión de mejor determinar la acción a distancia de las imágenes.

LAS PARADOJAS DEL ESPEJO

Hay con toda evidencia en la imagen de un espejo, un misterio, incluso un escándalo, que mucho han contribuido a nutrir las prevenciones contra los espejos y sus engaños. Cuando la imagen de un cuerpo aparece una segunda vez sobre otro que la refleja, ¿dónde se asienta esta imagen, bajo qué forma existe por segunda vez? En un sentido, el cuerpo reflejado se adhiere al objeto que lo refleja, su imagen pertenece a la realidad material del espejo, de la que llena la superficie, eso que le confiere realidad y objetividad. Y, sin embargo, la imagen especular, apareciendo en otro lugar, parece no tener más cuerpo; ella es un afuera sin adentro, una apariencia sin ser, un signo sensible, pero que no deja ninguna huella, ya que cuando la imagen desaparece, no queda más que la superficie vacía del espejo. Por lo demás, reducido incluso a simple superficie, un espejo, natural o hecho por la mano del hombre, no podría ser considerado como eso en que un cuerpo exterior viene a reproducirse, una suerte de receptáculo, de porta-impresión de una efigie, ya que es precisamente la imposibilidad del espejo tomar la forma de lo que allí se refleja lo que garantiza la duplicación.

El reflejo se manifiesta entonces sobre un espejo que ignora toda modificación física, que no acepta ningún añadido, aunque sea pelicular, que provenga del exterior. La materialidad del espejo es causa del reflejo, pero no engendra ningún efecto propio. La imagen especular no aparece entonces en un espejo, ni incluso sobre un espejo, porque el contacto de la imagen y de la materia debería, al menos, dejar alguna huella. El espejo no es finalmente más que un fondo sin forma exteriormente determinada, que presta su afuera informe para dejar advenir entre él y yo, una imagen de otro cuerpo distinto de él. El lugar real de la imagen no es más que un lugar virtual, que escapa a la observación sensible inmediata porque él no es, finalmente, más que abstracto: la imagen reflejada es, en cierta manera, una utopía sensible, un no-cuerpo en un no-lugar, que no podría tener existencia y menos todavía participar del ser.

Con todo, la imagen de un cuerpo en espejo mantiene la forma simétrica de su modelo, la que no hace más que duplicar el Mismo en otro lugar distinto que el primero, donde se tiene su original. Entre el objeto y el reflejo parece no haber más que la diferencia de su distancia puesto que no podrían coexistir en el mismo

lugar. Esta identidad aparente de forma hace igualmente del reflejo algo más que una simple representación si uno admite que una representación se distingue de lo representado por un trabajo de la diferencia, una distancia, que marca la dualidad entre presente en sí y representación figurativa. Dibujando por ejemplo un objeto, produzco una imagen que, incluso si la semejanza con el original fuera perfecta, no podría tener el lugar del original, porque su apariencia no engloba presencia. Por el contrario, la imagen especular asegura una segunda presentación de la forma, que destaca más su reproducción que su representación. La imagen-reflejo se parece de este modo más a una reduplicación que a un cuadro, en el sentido de que, al igual que en una copia conforme al original, hay isomorfismo entre el ser y su doble. Pero, ¿no hay, nuevamente, malentendido o ilusión? Porque el ser ¿puede existir dos veces? ¿Ya Platón no había creído bueno hacer imposible e impensable la reproducción absoluta de lo Mismo, es decir, la anulación del *idiotes*, de la singularidad de lo que existe realmente[1]? La aparición espontánea de mi doble sobre el espejo no es seguramente una reduplicación verdadera, es, a lo más, una simulación: el espejo parece tener el poder de producir figuras gemelas, de las que una no es, sin embargo, sino el fantasma evanescente y engañoso de la otra.

Al revés y contra todo, el doble especular se presenta, para el sujeto ante su espejo, como una manifestación ocular que tiene el lugar de un substituto que se le semeja. Se considera fiel al espejo porque ninguna alteración, material o formal, viene a interferirlo con su réplica, porque él, todo entero, da lugar a la copia del modelo. Si el reflejo existía realmente, sus propias determinaciones particulares llegarían a engendrar dos ejemplares disociables. En sentido contrario, la homología del modelo y de la copia se impone con una tal evidencia sensible que enmascara efectivamente, en el caso típico del espejo-plano, la anomalía de la inversión de la derecha y de la izquierda en el espacio. Ahora bien, ésta escapa, como lo ha remarcado E. Kant, tanto a la captación conceptual cuanto al reconocimiento perceptivo de las formas, pues lo que no deviene consciente más que al precio de una nueva relación segunda con relación al espejo, que pone en juego una oriente-

1. Ver G. Simon, *Le regard, l'être et l'apparence dans l'optique de l'Antiquité*. Seuil, 1988. Sobre el carácter no duplicable de lo real, ver Cl. Rosset, *Le réel, traité de l'idiotie*. Ed. de Minuit, 1977.

ción reflejada en el espacio[2]. Precisamente por eso la imagen especular es portadora de un señuelo, puesto que alcanza, por semejanza morfológica perfecta, a hacer creer en la equivalencia de las figuras que, con todo, no son congruentes, es decir, que puedan superponerse por recubrimiento o por traslación. De ese modo, la imagen especular, a pesar de su falta de existencia, concurre sobre su propio terreno, dando a creer que es el mismo cuerpo que existe dos veces.

Sin embargo, si los reflejos tienden a hacer creer en su existencia de dobles, no existen para todos los sentidos, puesto que sólo el ojo los percibe. Si quisiéramos confirmar la existencia ocular del reflejo, si nos atreviéramos a adelantar la mano para asir la forma, no tocaríamos más que una materia, líquida o sólida, metálica o cristalina, plana o lisa. Eso que parecía presente para el ojo se diluye en la aprehensión táctil. Dejar reposar la existencia de la imagen-reflejo sobre el único testimonio de la vista, ¿no es por lo demás inducir un lazo pasivo en cuanto al mundo que privilegia de golpe el darse de las cosas a la intuición, dispensando al sujeto ir hacia las cosas, apropiarse de ellas asiéndolas con la mano? En ese sentido, el privilegio de la vista devuelve lo especular a lo especulativo, es decir, al retorno del espíritu sobre sí mismo, sin confrontarse previamente con la distancia, con la extrañeza de la substancia del mundo. No sorprende que el espejo adquiera entonces tanta importancia en las fases culturales en las que triunfan la vista, lo espectacular, el idealismo, en tanto que en los períodos donde el vínculo del hombre con el mundo está dominado por el sentir, el contacto, prefieren ir a las cosas mismas antes que a sus reflejos[3].

Las imágenes en espejo deben pues su existencia sólo al ojo que no alcanza a asirlas más que durante una corta conjunción donde el sujeto que percibe y el reflejo percibido pertenecen a un mismo campo. Tan pronto como el objeto reflejado, que puede ser ya el mismo sujeto que percibe, ya un tercero que se refleja fuera de él, se desplaza o aparta, la superficie especular se vacía. Los reflejos no constituyen verdaderamente un mundo, sino que forman con el sujeto que los contempla un campo de interrelaciones efímeras, una configuración intermitente que se deshace a partir del momento en que uno de los polos se encuentra atraído fuera del campo.

2. E. Kant. *Prolégomènes à toute métaphysique future*. Vrin, 1963, N° 13.
3. Ver Deonna. *Le symbolisme de l'œil*. De Boccard, 1965.

Esta inestabilidad del espectáculo de los reflejos, que tendría necesidad de una inmovilidad, de una fijeza de los emplazamientos y de los puntos de vista, roza de hecho con el devenir, es decir, con la temporalidad que hace que los seres y las cosas no permanezcan siempre en un punto fijo.

Tan pronto como el reflejo alcanza a ocupar el espacio, a saturarlo de una apariencia engañosa, no adoptando las marcas de su inscripción más que en el soporte físico, tanto teme la duración que hace que las formas se muevan, ésta las arrastra lejos unas de otras, aboliendo así, súbitamente, la imagen especular, salvo en la representación pictórica cuya duplicación en el cuadro permite, de manera artificial, inmovilizar el reflejo. Los reflejos no pueden entonces pretender existir en una suerte de intemporalidad estática, de vida mineralizada, que impediría conocer la decepción del borramiento de las imágenes de su soporte brillante. El reflejo es un ser siempre fugitivo, siempre amenazado en su mismo aparecer, herido por la sorpresa de un encuentro, borrándose con el menor extravío. El reflejo se manifiesta como una interposición de formas, momentáneamente enfrentadas por el azar de sus trayectorias.

Por esa causa, los reflejos del espejo deberían distinguirse de esas formas, igualmente consideradas inferiores, como son las sombras[1]. Su idéntica precariedad viene ciertamente de que su manifestación sensible depende menos de su relación con un modelo independiente que de su alumbramiento mediante una luz fulgurante que recorta, de golpe, en el espacio, formas que anteriormente no estaban presentes. Sin luz, la superficie del suelo o del espejo no podría recubrirse de una forma extranjera. Su semejanza, sin embargo, se detiene allí: la sombra, siempre más o menos evanescente, genéricamente indistinta, rodea los cuerpos aclarados mediante un débil halo oblicuo, mediante un *aura* lateral que no enlaza las formas del original más que aproximadamente. La silueta sombría duplica el original, reproduce de éste el movimiento y los contornos, pero no otorga verdaderamente su imagen, su visión, puesto que la superficie del cuerpo reflejado permanece opaca. A diferencia de un reflejo especular, apartado y separado, y por tanto intermitente, la sombra se ajusta a la piel del modelo, lo sigue como su sombra, desaparece en un costado, reaparece en otro, eximiéndose

1. M. Milner. *La fantasmagorie*. PUF, 1982.

totalmente del cara a cara. Lejos de imitar fielmente a un ser hasta sustituirlo, o ser su doble, la sombra se arroja a sus pies, lo acompaña más o menos discretamente en lo incógnito de su forma enmascarada. La sombra puede pasar así por un complemento más que por una concurrencia, por una proyección más que por un sosia. En lugar de ser equívoca réplica que podría hacer creer en la ubicuidad del ser, la sombra es el lugar de una presencia-ausencia que remite hacia el único ser del que es precisamente el reflejo y que le impide simular autonomía, independencia. Cuando el reflejo en el espejo puede fascinar al punto de hacer olvidar el original, la sombra invita a buscar la faz oculta de aquello de lo que es sólo la silueta visible. A ese título, la sombra, más que sobredeterminada todavía en su aspecto visible que el reflejo en el espejo, no podría hacerse tomar sino por lo que es, no siendo precisamente más que el doble velado de un sujeto que está a su lado; en eso ella se revela más real y menos engañosa que el reflejo[5].

Así aprehendidas, las imágenes especulares se encuentran bien desenmascaradas: bajo su sorprendente simulación de seres o cosas cuya transparencia, nitidez y precisión pueden hacer creer en una repetición exacta de formas sensibles, se descubre de hecho un vacío o más exactamente una nada, puesto que no existe sobre las superficies espejantes ningún vestigio más que reflejos. Sin cuerpos propios, sin lugar verdaderamente asignado, sin permanencia ni lijeza, esas imágenes arrojan sólo el resplandor de una apariencia sin fondo, ni substancia, ni subsistencia. Su duplicación de ser no es más que una forma sin interior; su semejanza, una imitación sin producción de una copia. Atrayendo la mirada generan un simulacro, una ilusión de ser, para un ojo hipertrofiado que cree eso que ve. Ellas comparan el ser al no ser y reducen la verdad de su presencia a un señuelo.

AGONÍA Y REVELACIÓN

Esta conexión con el espejo, ¿es la única posible? ¿Se puede tan fácilmente desmistificar sus imágenes e invitar a volver a las mismas cosas sensibles? El espejo, ¿ocasiona verdaderamente un travestimiento del ser? ¿Es él solo el responsable de un engaño so-

5. Sobre los dobles y las sombras, ver O. Rank. *Don Juan et Le Double. Etudes psychanalytiques*. Petite bibliotheque Payot, 1973.

bre las duplicaciones? Platón, el primero de quien se conoce la desconfianza con respecto a los dobles, sospechados de desviar el espíritu de los originales ideales, nos invita, con todo, a no condenar sin apelación el reflejo especular. Ciertamente, no basta con ubicar la imagen-espejo en el más bajo rango de las duplicaciones de las Formas en sí, ya que no corresponde precisamente ser sensible a la imagen. El espejo nos embauca porque nos permite hacer aparecer una presencia, una consistencia de ser, con el aire de nada. Nada más fácil y engañoso que hacer aparecer un mundo, de un solo golpe, a la superficie de un espejo, en tanto que no corresponde ningún substrato material a esas figuras. El espejo es el grado cero de ser bajo la mirada de la ontología[6].

Sin embargo, la inexistencia substancial de la imagen, su ligereza de ser, la vuelve, paradójica e inversamente apta para reproducir, en el caso de un espejo-plano, la forma del original. En la imagen especular, el reflejo expulsa la diferencia y la alteración, para no retener más que la semejanza isomórfica. La apariencia incorpórea no necesita más, como en la apariencia corpórea de la estatua, una metamorfosis del modelo: el espejo redobla el ser sin modificación, la apariencia reduplica bien el ser. Efectivamente por eso la devaluación ontológica del espejo puede acompañarse, en Platón, de una reevaluación noética, pudiendo el espejo prestarse a una visión indirecta de las Formas absolutamente reales. El espíritu filosófico, es decir, dialéctico, liberado de sus únicas formas visibles, es invitado a servirse de reflejos especulares para habituarse progresivamente a verlos en su puro deslumbramiento espiritual, asegurando el espejo, visiblemente, una restitución refleja, y reflexiva, de las esencias de las cosas. De este modo, se hace posible un ascenso anagógico hacia el Ser, que se apoya sobre el soporte de un espejo, en la medida en que la inexistencia de la imagen en el reflejo le permite reflejar pasiva, fielmente, lo que allí se refleja. De este modo, la duplicación de las formas mediante un espejo no está unilateralmente asimilada a un espejismo sideral que inhibe la búsqueda del original, sino, por el contrario, favorece, para el que previamente conoce la diferencia entre modelo y copia, la conversión de los reflejos hacia su prototipo original[7].

6. Ver Platón, *La República* y *El sofista*.
7. H. Hugédé, *La métaphore du miroir dans les épîtres de saint Paul aux Corinthiens*. Delachaux-Niestlé.

El reflejo en espejo no podría ser tenido por una pura y simple inexistencia. Se produce allí, bajo forma visible, una aparición del ser verdadero, sensible o inteligible, que asegura una presentación del ser. El espejo sirve para transportar la imagen del ser, ya según una vía descendente desmultiplicándola, ya según una vía ascendente, haciendo posible una traslación de la forma, de su efecto manifiesto hacia su causa oculta. La función propia del reflejo óptico puede entonces ser comparado, analógicamente, a la del eco sonoro, aproximación tanto más significativa cuanto permite arrancar el fenómeno especular a su soledad óptica, fuente de engaño, para remitirla en fase o en sinergia a una manifestación pluri-sensorial del ser. Porque, tanto vista como oído, pueden hacer manifiesto un ser físico a la manera de una refracción que no sería más alucinación, sino duplicación reflejada, la que asegura un vínculo de objetivación con respecto a lo que es remitido hacia el sujeto. El reflejo como el eco asegura en efecto una proyección fuera de una realidad bajo forma de presencia simultánea, porque tanto la imagen como la voz, pueden existir independientemente del ser que les da existencia. Pero el sonido, incluso privado de su cuerpo de origen, permanece idéntico a sí mismo, porque no está absorbido por ninguna materia que lo altere, porque no se incorpora en ningún otro cuerpo, sino que se encuentra solo remitido a una superficie que no cambia nada de su identidad sonora. El sonido reverberado no es por cierto el mismo sonido que aquel que yo he emitido; en la medida en que se encuentra amortiguado por el desvío, por la distancia, se lo encuentra diferido y entonces ha podido llegar a ser diferente. Y, sin embargo, es el mismo sonido, totalmente adecuado al sonido proferido en su origen, que vuelve, haciendo posible una homofonía sin defecto. El sonido no se ha vuelto extraño a sí mismo al contacto con una materia que lo habría transformado; al contrario, la materia reverberante, impotente para provocar sobre la forma sonora que no entra en contacto con ella, reduplica fielmente la forma reflejada, asegurando de ese modo una circularidad del Mismo. De igual modo sucede con los reflejos: proyectando mi forma sobre paredes lisas, hago posible una multiplicación de la misma, que puede así mantenerse a distancia de mí; pero no permitiendo que esta forma tome cuerpo, el espejo le asegura una permanencia morfológica que hace posible, a pesar de

la distancia de la diferencia, un vaivén de la semejanza, principio de todas las identificaciones[5].

De este modo, el eco como el reflejo, no reproduciendo *stricto sensu* la forma original correspondiente a dobles más que por la semejanza inerte, participan de la multiplicación de las formas. Así, como el eco permite al que está en la fuente percibir el sonido tal como en él mismo se manifiesta, de igual modo el reflejo, que se deposita sobre un cristal, hace posible una percepción exacta del aparecer de mi ser. La duplicación se presenta como una operación reversible gracias a la exhibición homotética de una forma única. En el orden del conocer, la imagen especular puede entonces llegar a ser más importante que su modelo porque asegura la percepción de lo que, en el orden del ser, se opone a toda autoscopía directa. Ella es un proceso irremplazable de revelación de mí mismo que reposa sobre la perdurabilidad de una filiación de imagen. Porque, se sabe, ante toda reflexión, yo no dispongo de ninguna visión de mi apariencia, puesto que mi mirada no descubre de mi propio cuerpo sino una perspectiva amputada de su exteriorización. La potencia de atracción de los espejos se explica precisamente porque ellos nos revelan, al fin de cuentas, la imagen simétrica y total de nuestra figura sensible y posibilitan la identificación personal de dicha imagen.

A diferencia de un retrato pintado, cuya semejanza se obtiene por la materialidad misma de las formas depositadas sobre la tela, la imagen especular me otorga una copia conforme a mi inmediatez fenoménica. Ciertamente, la imagen-reflejo puede tener menos profundidad que un retrato pintado porque no confiere a ninguna forma valor de signo o símbolo, sino su superficialidad misma, su eflorescencia inmaterial, la que asegura una restitución sin alteración de la apariencia y por lo cual contribuye a hacerme conocer tal como yo aparezco. Así está bien ya que la imagen no es nada por sí misma como para que pueda servir de réplica al que allí se mira. Alguien que existe puede de ese modo acceder al conocimiento de su aparición, ya que el espejo se retira de su propio ser para abandonar su superficie como espacio de duplicación que semeja[6].

---

5. Sobre esta lógica lúdica de los espejos, ver J. Baltrusaitis. *Le miroir*. Elmayan, Le Seuil, 1978.
6. E. Fink. *Le jeu comme symbole du monde*. Éd. de Minuit, 1966.

TRANSPARENCIA Y *AURA*

El doble especular no se contenta, fenomenológicamente, con duplicar al sujeto, sino que hace visible un ser substraído hasta entonces a la vista: lo que se muestra en el espejo no es con todo un simple exterior morfológico, una *Gestalt* semejante a las formas físicas que percibimos en nuestros semejantes, sino una forma global, un *Aufbau*, la de un cuerpo animado, convertido en sujeto en y por su objetividad especular. En ese sentido, la experiencia narcisista del espejo no asegura sólo una autoscopía que permitiría simplemente, por el artificio del reflejo, verme y conocerme en mi apariencia corporal, sino, en mayor profundidad, una epifanía de mi ser total, que accede a la plenitud de su individualismo por la manifestación de su imagen. La experiencia especular no es sólo contemplación de mi ser en carne y hueso, sino auto-revelación, manifestación de mi ser en sí, de mi identidad esencial. ¿No podemos deducir de esta conexión del *ego* con el espejo, a menudo anticipada por la psicología, que las imágenes reflejadas, no haciendo más que tender hacia la existencia, participan de una mostración del ser, que ellas lo prefiguran, antes de que esté plenamente determinado por los límites de su ingreso en un cuerpo[10]?

Ciertamente, el uso de soportes de vidrios desde fines de la Edad Media, en lugar de los espejos metálicos pulidos, nos ha reforzado en la idea de que el resplandor puro del cristal estañado, permite reproducir la apariencia de un ser físico hasta hacer indiscernible el original y la copia. En ese sentido la materialidad de los espejos se ha como esfumado, reforzando la sola naturaleza engañosa de las imágenes que parecen tener un poder mistificador debido a la transparencia misma de su substrato[11]. De ese modo también ha podido reforzarse un análisis psicológico y filosófico de los reflejos que ha sobrestimado su función ilusionista, siendo el reflejo tenido a su vez por demasiado puro y demasiado frágil, pudiendo la imagen quebrarse de un solo golpe. ¿Cómo confiar en los dobles que alucinan o vuelven locos y se quiebran al menor accidente, tal como le ha gustado sugerirlo a la literatura fantástica de los románticos? La decadencia metafísica del espejo ha coincidido en la his-

10. J. Lacan. "Le stade du miroir comme formation de la fonction du Je", dans *Ecrits I*. Seuil, "Points".

11. L. Mumford. *Technique et civilisation*. Seuil, 1950.

toria con su mutación técnica y su valorización como dispositivo del cara a cara o del rostro a rostro consigo mismo. Los objetos especulares han tomado, cada vez más, el sitio de los objetos exteriores en los repliegues fantasmáticos o pulsionales del sujeto, convirtiéndose de ese modo en los compañeros cómplices de la circulación sin fin del deseo. Pero, por este apartamiento de los espejos hacia el inconsciente subjetivo, por su instalación en la arquitectura íntima del Yo, las imágenes-reflejo han olvidado, o quizá incluso perdido, su condición metafísica y su función ontofánica[12].

Antes de la llegada de los espejos-planos-cristalinos, los reflejos, aunque netos y claros, aquellos del agua o del metal, llevaban en sí un índice de su semi-realidad y dejaban emerger a su superficie la resistencia de su soporte material. La menor arruga sobre el agua invita a Narciso a comprender que la imagen que se despliega ante sus ojos no está en el agua, sino que se encuentra allí sólo reflejada, ya que está en otra parte. El reflejo no es un segundo ser, incluso menos que otro ser, sino precisamente lo que asegura la manifestación visible del ser en otra cosa distinta que el ser[13]. La imagen que la materia reverbera, pero que es, ella, inmaterial, nos hace visible el ser sobre un modo radicalmente nuevo, el de un cuerpo sin materia o de una materia sin sustancia. Lo que vemos en la superficie del espejo debemos considerarlo menos que un fantasma, una envoltura vacía, privada de su interioridad corporal que, como forma angélica, está dotada de un cuerpo visible pero impalpable. Fuera del espejo, todos los cuerpos nos aparecen, en efecto, por su tridimensionalidad, como formas habitadas de materia, dotadas de un espejo y de una resistencia que aseguran la especificación concreta de su individualidad. Por el contrario, sobre la superficie espejante, ese mismo cuerpo se presenta como una pura configuración de formas, como un doble visible, pero en toda su apariencia exterior, sin interioridad.

¿No convendría entonces poner en relación la imagen especular con eso que las espiritualidades tradicionales llaman el cuerpo sutil, o el cuerpo "áurico", que corresponde, en un rango trascendente a los cuerpos materiales, a una corporeidad inmaterial, pero semejante a la apariencia del cuerpo encarnado[14]? Pasando del

12. Ver M. Milner. *Op. cit.*
13. J. P. Vernant. *L'individu, la mort, l'amour*. Gallimard, 1989.
14. H. Corbin. *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn'Arabi*. Flammarion, 1958

cuerpo físico al cuerpo glorioso de la resurrección cristiana, por ejemplo, cada ser permanece él mismo, pero pierde su anclaje en el hombre antiguo, en el cuerpo biológico que lo inscribe en el espacio cerrado y el tiempo de la muerte. De esta transformación de *Korps* físico en *Leib* espiritualizado, ha salido un cuerpo luminoso que la iconografía religiosa presenta aéreo, diáfano, inmaculado, como si una luz lo aclarara desde su interior. Se manifiesta así como una presencia visible, sin encontrarse cercana a ningún lugar determinado, aunque ocupa siempre un espacio. Y en ciertas experiencias especulares, ¿no se podría, por tanto, comparar el cuerpo reflejado en el espejo a esta especie de visión de un cuerpo sutil, es decir, de anticipación imaginante de un cuerpo súbitamente menospreciado, el espacio de una mirada o de un espejamiento, de su apego a la carne?

En esta última relación con el reflejo, ¿qué clase de ser se presenta a la superficie del espejo? Sin duda, no se trata de una pálida y efímera copia del ser empírico, de un plagio óntico que tendría como la insolencia de duplicar una realidad mundana que se contiene en su unidad. Quizá, más bien a la inversa, se trataría de una figura purificada y sublime del siendo, una presencia inesperada, por el juego de efectos ópticos, de un rostro o de una cara del ser supra-sensible, liberado de sus condicionamientos materiales. En ese sentido, la imagen en espejo, prefiguración de un cuerpo sin vida y sin carne, nos pondría en presencia de una imagen sobrenatural del ser, que podría servir para tipificar nuestra esencia, desligada de su existencia. Bajo forma de anticipación o de ficción, un reflejo hace posible una verdad fantástica del cuerpo, una apariencia imaginal de un ser que excede a toda otra experiencia.

Es por eso que los dobles especulares han podido ser puestos en relación con la hipóstasis del Doble, que designa, en todas las simbólicas mágico-religiosas, a ese ser homólogo a mí mismo, que me acompaña como un alma, pero sin encontrarse en lugar de la substancia material de mi cuerpo[15]. La imagen del Doble, hecha visible aquí y allá, materializada por fetiches (estatuillas, ídolos) o signos (sombras y reflejos), se conecta entonces con un estamento ontológico jerárquicamente superior, puesto que no está más asociada al único destino del cuerpo físico. La imagen, convertida en

15. O. Rank. *Op. cit.*

cuerpo sin materia, puede entonces vivir una vida autónoma, quizá incluso sobrevivir a la existencia de su copia material. De suerte que la imagen-doble puede substituirse a la realidad empírica, invirtiendo así el vínculo especular, deviniendo el cuerpo finito y mortal en una especie de imagen reflejo de un ser "áurico", primera manifestación, en presencia, de la identidad esencial, metahistórica del sujeto. Si la imagen en espejo puede restablecer alguna vez esta categoría del Doble, como lo testimonian las observaciones etnográficas, es preciso deducir de esto que el cuerpo vacío que ella nos presenta es más real y más verdadero que el cuerpo que allí parece reflejarse. Porque en la misma imagen se encuentra dado un modo de manifestación tipificante, epifánico, que establece el enlace entre nuestro mundo, aquel del principio de individualización encarnada, y el otro, donde perdura la identidad ontológica original.

De este modo, la imagen en espejo nos permitiría el acceso, en ciertas formas límite, a una suerte de ser de tercer tipo, que no es ni el siendo que existe *hic et nunc*, ni el ser absoluto, esencial, que constituye nuestra personalidad supra-temporal, libre de toda forma empírica, sino una aparición que se asienta sobre el borde del mundo, que inscribe el ser en una figura visible, sin objetivarla en el mundo de las *partes extra partes*. Ya no hay lugar para preguntarse si el reflejo existe o no, o si surge de lo real o de lo irreal. No es real en el mismo título que los objetos que constituyen el mundo físico, pero tampoco es imaginario, en el sentido que sería el producto de una ficción o de una alucinación. Por la intermediación de imágenes en espejo, entramos muchas veces en contacto óptico con lo que H. Corbin llama seres imaginales, semi-sensibles, semi-inteligibles, cuerpos sutiles a través de los cuales podemos salir de este mundo de existencias finitas, para entrever otro ser que trasciende los límites de nuestra experiencia, siempre privada de una visión directa.

Así el espejo, que puede, para ciertas miradas, parecernos como el lugar irrisorio donde la realidad se mira y se mima ilusoriamente y nos encadena a los ídolos, puede convertirse en una brecha en el espacio que nos da la imagen, análoga y furtiva, de un ser supra-empírico. En tanto que el reflejo no corresponde sólo a las determinaciones realistas de lo que estamos habituados a ver, puede volverse disponible para una anticipación del más allá de los límites de ese mundo. Efectivamente por eso los espejos pueden habituar-

nos a ver otra cosa y de otro modo, lo que nos explica por qué han podido convertirse en moradas parabólicas del otro mundo suprasensible. Juegos de espíritus inflamados y formas anamorfoseadas, oscilan entre magia y mística, pero que testimonian cómo la fenomenalidad visual del espejo se presta a revelaciones del Ser y no sólo a espectáculos sobre las apariencias.

CAPÍTULO 6

VIDA Y MUERTE EN EL AUTORRETRATO

El arte del retrato, antes de tender a la reproducción de un modelo, implica una experiencia de relación con el otro, de desciframiento de su complejidad íntima, de penetración de su interioridad. Porque uno puede representarse la imagen de una persona sólo si alcanza ese nudo esencial del ser que está más allá de toda imagen, que se oculta a toda presentación inmediata. Todo retratista es así, más que un hábil fabricante de un doble que se parece, un conocedor sutil del ser humano, un psicólogo explorador de las profundidades del Yo. Con el retrato del arte de las duplicaciones se eleva al rango de una ciencia de las almas.

Pero, ¿puede ejercerse este arte del develamiento del ser por imágenes contentándose con aplicarlo a los otros? ¿Cómo no intentar poner esta técnica de espacialización de la interioridad al servicio de una autoinspección o de una visión del sí mismo? Uno imagina con dificultad a un dibujante o a un pintor, ejercitado en el retrato, que no esté tentado en reproducir por sí mismo y sobre sí mismo una imagen que se apropie al mismo tiempo del interior y del exterior, del ser y de su aparecer. Un retratista termina siempre por pintarse a sí mismo. El autorretrato constituye también, para un artista, una de las más perturbadoras experiencias, a la vez que fundamentalmente paradójica.

EL YO PRÓXIMO Y LEJANO

En efecto, en un sentido pintarse a sí mismo parece más accesible que representar a otro, porque se dispone inmediatamente de un saber subjetivo sobre sí que viene a informar, guiar, sobrecargar la representación en superficie de las apariencias. En el límite, hacer su autorretrato obliga sobre todo a volver a aprender a verse, a renunciar pues a una pre-ciencia subjetiva de sí mismo, a un demasiado pleno de significaciones para encontrarse tal como uno aparece en la exterioridad objetiva del mundo. Como nada se considera más próximo al yo que el yo mismo, nadie podría representarme mejor que aquel que es a la vez modelo y copia, es decir, yo.

Sin embargo, en otro sentido, nada es más extranjero al sí que el Yo. Si el interior del sí, lo que se tiene dentro de la corporeidad visible, da lugar a una abundancia de impresiones subjetivas, en relación con la vida íntima y la representación que tengo de mi identidad, el exterior de sí está, por el contrario, caracterizado por una sorprendente deficiencia. Jamás, incluso en un espejo, me vería como los otros me ven. Jamás tendría acceso a una visualización en tres dimensiones de mi cabeza, de mi rostro; jamás vería la espontaneidad de mis expresiones puesto que me miran, por intermedio de un espejo, yo estoy ya en tren de "posar", es decir, de mimar y fingir mis apariencias. En suma, lo que se me escapa es mi vida misma, en tanto que ella se objetiviza a la superficie de mi cuerpo, en particular a través de la mirada, de la que los ojos aseguran una percepción panorámica, pero sin poder incluirse espontáneamente en el campo de visión. Tantas veces las otras miradas me presentan una superficie que refleja una profundidad, tantas veces mi propia visión me es, en un sentido, inaccesible, lo que así reserva en cierto modo a los otros una suerte de poder exclusivo de visualización de mi interioridad, que me está prohibida.

El autorretrato aparece entonces como ambivalente: realización, acabamiento del retrato, puesto que la apariencia visible está allí animada por un saber inmediato y vivido de sí y sobre sí; pero también fracaso y traición del retrato, puesto que el artista intenta vanamente mirarse como los otros lo ven, sin poder alcanzar jamás esta exterioridad, esta distancia, esta espontaneidad que condiciona la capacidad de representación del aparecer de un ser. El autorretrato expresa de este modo a un mismo tiempo un júbilo narci-

dista, puesto que finalmente puede aplicarse un poder de representación que uno ha ejercido sobre otro, y una melancolía un poco patética, puesto que el artista intenta vanamente proyectarse a sí mismo en un espacio, que verdaderamente jamás puede ver a distancia, siendo prisionero de su cuerpo, a la vez, vidente y visto.

El autorretrato se presenta entonces como el que revela una situación existencial-límite: objetivarse fuera de sí, expresarse a través de una figura espacial para reasumir mejor su propio ser, pero también descubrir que la potencia del ver se detiene en las fronteras del Yo íntimo, que somos, pues, nosotros mismos sin poder totalizarnos visualmente y que es más fácil tener una imagen de los otros que de uno mismo. También el autorretrato se expone a afectos más intensos que no marchan sin amplificar los problemas técnicos de la reproducción de un modelo. Un retrato de quienquiera que fuere, puede ser obtenido por procedimientos múltiples. Repetición de pose, elección de ángulos, rotación del sujeto dando al artista una gran latitud para obtener la apariencia más verdadera, la que expresará precisamente la unidad del interior y del exterior, de lo físico y de lo psíquico. El artista es, por lo general, maestro del modelo, que se presta, por su parte, a las exigencias del pintor.

EL RETO DE LA IMAGEN DE UNO

En sentido contrario, el cara a cara con uno mismo manifiesta otra cosa que una técnica de puesta en escena, de espectacularización, a fin de encontrar la pose que más inspire para el retrato. Para representarse uno mismo es preciso entrar en un campo de visión, fijando el propio cuerpo, recurriendo al artificio de una imagen en espejo. La relación especular no obra más en un espacio libre, caracterizado por sus distancias, sus ángulos, sus poses, sino que nos encierra en un cara a cara íntimo, donde el dispositivo óptico restringe el espacio, congela el cuerpo y su reflejo en un sistema donde el mundo desaparece para no hacer visible más que al sujeto y su imagen. Esa cerrazón permite sin duda centrar el objeto a ver y a reproducir, pero cierra también el Yo sobre una imagen de sí, que le impone una delicada confrontación visual y después psíquica. En lugar de una visión que no es consciente del sujeto que ve, como en el caso de la pintura de un modelo exterior, el autorre-

trato conduce a una percepción que toda ella reflexiona sobre sí misma puesto que la mirada sobre el objeto es al mismo tiempo mirada sobre el sujeto que se constituye como objeto. Representándose a sí mismo, se materializa de este modo una imagen de uno, que es ella misma imagen de imagen.

La verdad de un retrato puede ser obtenida por diversas técnicas, en blanco y negro o en colores, bajo forma de diseños sugestivos o de restituciones minuciosas de detalles fisonómicos. La elección de una de esas técnicas sobrepasa las presiones de una estética, pero traduce ya un vínculo existencial con uno mismo. ¿Cómo encontrar su apariencia visible cuando se está alejado de ella por la misma configuración de su cuerpo? ¿Qué organización del espacio va a permitirnos acceder a la representación de lo que no tenemos posibilidad de ver en la configuración del espejo, sino fugitiva, accidental o narcisísticamente? La elección no es más entre diferencia o similitud de una imagen con otra, sino entre gestos que permiten hacer aparecer lo que no existe para mí más que en su aparecer mismo. El acto de representación de uno es menos imitación que proceso figurativo por el cual una mirada se descubre tal como en sí misma aparece por primera vez. La técnica del autorretrato debe ser comprendida no como una simple opción artística, sino como un modo de conocimiento de su propio cuerpo, de su ser en tanto que él accede a la exterioridad visible.

MÁSCARA Y VERDAD

Se trata, pues, de saber cómo puede recogerse en la forma del retrato eso que no existe para nosotros más que por indicios, por recuerdos, e incluso sólo bajo ángulos de vistas determinadas por la frontalidad. El bosquejo o la figuración realista devienen modalidades plásticas privilegiadas para construir una identidad visible de aquello que no nos es accesible más que sobre un modo parcial, alienado. El gesto plástico tiene entonces valor de creación de una imagen de sí que sería, en ese sentido, sin referente visible. El autorretrato de ese hecho nos indica otra cosa que una manera de figurar de las cabezas y de los rostros, nos hace participar de la autogestión de una mirada para aquel que jamás ha podido contemplar su rostro. El artista no reproduce simplemente su imagen

en espejo, de la que sabe bien que no es más que una máscara parcial, él intenta representar lo que el otro vería de él si estuviera en su lugar, es decir, si él pudiera salir de sí y mirarse verdaderamente como modelo. Se está pues en presencia de una experiencia que sobrepasa la duplicación puesto que se trata, respecto de un ser, de asir el original a partir de la copia. Verdadera inversión de los lazos de la "mímesis", puesto que la creación del simulacro deviene la vía de pasaje obligada para acceder a la Idea, a la esencia en su exteriorización visible. Es por eso que la contemplación de un autorretrato restituye generalmente mal la intensidad que ha acompañado esta co-creación de sí del artista, siendo el resultado formal a primera vista comparable a las producciones de retratos de otros. Pero, ¡cuánto más sorprendentes devienen los autorretratos cuando se les restituye esta dimensión de ontogénesis de la apariencia, a través de la cual la pintura ha buscado alcanzar un punto de vista que le es ontológicamente refutado!

La significación del autorretrato cambia todavía de naturaleza en las expresiones últimas que un artista busca producir de sí mismo en su vejez. El artista, por lo general, ya ha acumulado un gran número de retratos, habiendo conquistado así, mediante la forma plástica, una imagen de sí, aun cuando ella jamás haya alcanzado la adecuación consigo misma, que permanece como una utopía. Viene entretanto un tiempo donde no se trata más de buscar el yo mismo, de jugar con sus apariencias volviéndose infinitamente sobre sus imágenes. Cuando se alcanza el fin de una vida, cuando el tiempo ha concluido, el hecho de volver sobre sí, de tomarse por modelo, adquiere otra significación. En lugar de ser vestigios de una exploración narcisista del yo, los últimos autorretratos se convierten en tentativas para totalizarse en una representación finalmente "típica". Hasta ese período el autorretrato coincidía con la búsqueda de una verdad, siempre aproximada, pero que el futuro todavía permitía perfeccionar. Al final de la vida, la mirada sobre sí no admite más promesas respecto de una revelación por venir. Por el contrario, es urgente producir una suerte de detención en imagen que asegure como una recapitulación del aparecer del ser. En ese caso, los últimos autorretratos tienen algún vínculo con la máscara mortuoria antigua, que fija para la eternidad la última imagen del desaparecido, a quien está conferida la verdad hierática que ningún tiempo podría hacer evolucionar. La apariencia fugiti-

va de los retratos tomados sobre la vida se borra ahora frente a una última imagen, que la vida ya no podrá retocar. Fijando de este modo su retrato, el artista no reproduce una nueva y quizá última copia, sino que quiere objetivar para siempre el modelo mismo, antes de su desaparición en carne y hueso. Esas imágenes están marcadas por una gravedad inédita, ya que escapan al cara a cara privado y están destinadas a presenciar y a atestiguar la identidad, de cuerpo y de alma, para la mirada de las generaciones futuras. El autorretrato escapa entonces a la subjetividad instantánea para alcanzar una suerte de objetividad inmemorial, encargada de representar el ser en su verdad definitiva.

Pero, ¿es posible mantener ese programa solemne? Los últimos autorretratos responden a una intención de intemporalidad, que arriesga exponer la gesta artística al academicismo, no autorizando más ni raspaduras, ni imperfecciones. Sin embargo, ¿no se encuentra, todavía paradójicamente, frente a formas más humanas y más frágiles que nunca? A decir verdad, el artista ha raramente aspirado antes a ese resumen de su presencia singular, a esta intensidad fugitiva de su estar en el mundo, como si hubiese renunciado de golpe a hacer gala delante de sí, a ponerse en escena, a convertirse en espectáculo. Las últimas imágenes, lejos de ser una suerte de teatralización donde se buscaría dar la mejor imagen de sí, es también quizá la más falsa, accediendo a una suerte de verdad, de simplicidad, de humildad, porque el yo narcisista ha renunciado a jugar con las apariencias. Uno no se representa más para huir de la vida, sino ya para orientarse hacia la muerte. La representación de sí, liberada de los intereses del Yo por él mismo, se deja serenamente impresionar, como una película fotográfica, por las vibraciones melancólicas o angustiantes del envejecer, que le confieren un *aura* emocional en las antípodas de la máscara fría y congelada para la eternidad.

Al mirar todavía más de cerca algunos de esos autorretratos, se descubre que esa mirada lanzada por el artista sobre sí mismo es quizá ya una mirada que se posa sobre el más allá de su apariencia. El modelo que se representa aparece hecho ya un poco en retirada de sí mismo, ausente del mundo y de su cuerpo. Un poco como si los ojos verdaderamente no miraran más de frente y no se sostuvieran más sobre el único mundo en el cual se desarrolla el acto mismo de dibujar o de pintar. Se cree adivinar entonces que el ojo

no está completamente ocupado en verse. Por lo demás, sobre muchos autorretratos, los ojos aparecen como estilizados, geometrizados, incluso neutralizados, significando así que la verdadera vida no está totalmente contenida en lo visible. En un sentido, la imagen testimonia, por el juego de la mano, que los ojos no han cesado de estar atormentados por lo visible y, al fin de cuentas, por la representación de sí. Aquel que se representa de este modo fuera de sí nos deja entender que la verdad del ser está irreversiblemente dentro, un adentro que no es más secreto deseable de la interioridad, sino misterio impenetrable del más allá. El autorretrato se convierte así brutalmente, y de triunfo de lo visible, deviene marca de su declinación, de su vanidad, en provecho de una consagración a lo invisible. Mirándose en sus propios ojos, el artista quiere mostrarnos que éstos se tornan ahora hacia otro horizonte que escapa a la vista. Lo sublime de esos últimos dibujos viene de eso que aquel que se mira, viviendo entre los vivos, no quiere verse más, puesto que enteramente ya no pertenece más a este mundo. En ese sentido el autorretrato constituye tal vez la imagen, indirecta, la más apresante del pasaje de la vida hacia el más allá de ella misma. El apogeo de la apariencia coincide con su lenta retirada o su asunción. La historia de los autorretratos de un artista no es al fin de cuentas sino el testigo de una insensible conversión del vínculo narcisista, que espera de lo visible una duplicación gloriosa, hacia sí, hacia una relación liberada de la imagen, que deviene espejo de lo desconocido y de lo invisible, del que la muerte próxima es el cuadro.

CAPÍTULO 7

LA IMAGINACIÓN DEL VACÍO

Entre los datos concretos de la experiencia que nos son accesibles por intermedio de las sensaciones y de las ideas abstractas que suponen una emanación respecto de las informaciones empíricas, la imagen constituye una representación mixta, mezcla de concreción y de sentido, que bordea o acompaña la mayor parte de nuestras representaciones espontáneas, sean ellas comunes o sabias. La imaginación señala esta actividad del espíritu por la cual formamos y modificamos nuestras imágenes, sea para asegurar un pasaje entre percepciones y conceptos, y recíprocamente, sea para liberarnos de nuestros contenidos limitados de los sentidos y de las presiones cognitivas de la razón abstracta substituyéndola mediante ficciones[1]. En ese cuadro, ¿qué hay del vacío de éstas? Ese término, ¿no debe por lo demás distinguirse de la experiencia sensible de la "nada" y del concepto abstracto del "no ser", de suerte que el vacío no manifieste ni un dato perceptible, ni un contenido nocional sino, ante todo, una representación imaginada, mezcla de sensible e inteligible? Pero entonces, ¿cómo se constituyen las imágenes del vacío? ¿En qué medida nosotros mismos podemos formarnos imágenes de éste, sea como colaboradores de operaciones de conocimiento, sea como figuras de una actividad poético-onírica? ¿Qué funciones juegan esas representaciones en la vida psíquica? ¿En qué medida tales representaciones participan en la constitución del sujeto, en su identidad y en la construcción de una representación del mundo, de sus estructuras y de sus cambios? Y, ¿qué nos enseña el imaginario del vacío sobre la representación, en general, del vacío en el espíritu?

1. Ver nuestro análisis en *L'imagination*. *Op. cit.*

IMAGINACIÓN DEL VACÍO Y VACÍO DE LA IMAGINACIÓN

A primera vista, la noción de vacío se acompaña en el espíritu de un halo de imágenes sensibles, fuertemente connotadas, positiva o negativamente, que parece tomar forma y sentido con relación a su contraria, la imagen de lo lleno. Esta pertenencia del vacío al régimen de las representaciones mediante imágenes puede encontrarse corroborada en un primer tiempo por las clasificaciones semánticas: sobre el plano de la percepción, se considera un sujeto que percibe a quien percibe "alguna cosa", es decir, un objeto, a partir de que este *aliquid* está determinado, y si tal no fuera el caso, se dirá que no percibe precisamente "nada", lo que no es el vacío, sino solamente la ausencia de objeto. En el otro extremo, forjar un concepto abstracto de la nada equivale a suponer, por un acto de juicio, el no ser, la nada. Entre los dos, el vacío aparece entonces como una "nada" que accedería a una forma representativa, al menos semi-representable, en suma, a una imagen, sin que por lo tanto se le puede asegurar por el juicio que ese vacío recubre forzosamente el no ser.

Esta condición híbrida del vacío no ha impedido que éste se convierta en una categoría de la interpretación de lo real, presente en los más antiguos teólogos y cosmólogos antiguos[2], sino que se arriesgue capaz, como toda imagen, de no estar al abrigo de valorizaciones e incluso de sobredeterminaciones que constituyan tantos obstáculos epistemológicos, en el sentido bachelardiano[3]. Desde ese punto de vista uno puede preguntarse si la imagen del vacío escapa a las presiones cognitivas que se imponen al espíritu en general cuando intenta pensar lo negativo. En efecto, tal como lo ha mostrado Bergson, pensar la nada vuelve por lo general a negar solamente un pensamiento afirmativo del ser[4]. ¿No puede decirse entonces, analógicamente, que la imagen del vacío

2. Sobre las concepciones cosmológicas, se consultará en particular A. Moyré. *Du monde clos à l'univers infini*. Gallimard. "Idées", 1973.

3. Para G. Bachelard, el obstáculo epistemológico en las ciencias resulta de imágenes primeras, de las que sus significaciones proyectivas fuertemente inconscientes, resisten al trabajo abstracto de conceptualización. Ver, *La formation de l'esprit scientifique*. J. Vrin, 13ª. edición, 1986.

4. H. Bergson. *L'évolution créatrice*. PUF, Éd. du Centenaire. 1970. p. 730 ss.

no puede ser elaborada más que a partir de una imagen previa de lo lleno, de la presencia del Ser, de la donación de una cosa, los que condicionan precisamente el acto mismo de la representación? Y en ese caso, la imagen del vacío debería estar menos ligada a un sustantivo, que evocaría un estado substancial o desubstancializado de lo real, que aprehende a través de la forma gramatical de un verbo, qué significaría de golpe que el vacío sea inseparable de una actividad de producción de vacío en el seno de lo pleno, de una acción verbal o motriz que haga aparecer el vacío en su contrario. El espíritu no puede hacer precisamente una experiencia del vacío más que entregándose a la operación de ahuecamiento o de vaciamiento del ser mismo de las cosas.

Pero esta actividad del espíritu imaginero o imaginante del vacío, ¿no recorta en profundidad su misma actividad cuando imagina? La imaginación, ¿no tendría una estrecha afinidad con el proceso de vaciado? Porque toda imagen, para existir plenamente para la conciencia, no debe confundirse con la cosa misma, al punto de que una representación no sea más que en ausencia de la cosa representada. Esto es porque no han faltado quienes definan precisamente la imaginación como la representación *ib absentia* (en ausencia) de la cosa. Aun cuando esta definición es muy reductora, ella, sin embargo indica cómo la imagen presupone un retrato, una distancia con relación al ser representado, lo que quiere decir que la imagen no surge más que allí donde el ser mismo de las cosas se retira, se repliega, pierde su consistencia, su presencia. En la imagen, por ejemplo, el mundo no se da más según su carne material, ni según sus tres dimensiones: la imagen aplana, simplifica la cosa, la libera de una parte de su ser real, vivo. En ese sentido, la imaginación, que pone en ejecución una transformación del "lleno" de las cosas, es la función mental más apropiada para hacernos encontrar un bosquejo del vacío. Pasar de la percepción a la imagen, del mundo dado al mundo soñado, es amputar lo real, aligerarlo de su pesadez, de su masividad y de su profundidad, no es conservar de esto más que una re-presentación, una nueva presentación modificada.

LA VIDA INTERIOR Y LA DES-CREACIÓN DEL SUJETO

Este vacío genérico, entendido como desmaterialización de los cuerpos, como desaparición de las cosas en provecho de su doble simplificado (psíquico —en el recuerdo— o físico —en un dibujo—) puede ser objetivado y experimentado por y en el sujeto mismo. De ese modo, después de haber reemplazado la presencia de las cosas por su representación mental o su equivalente semiológico, el espíritu puede buscar apartarse de sus representaciones con imágenes para hacer, a su turno, el vacío en sí. Se trata entonces de buscar liberarse de la presencia misma de las imágenes en la conciencia para alcanzar una suerte de estado interior de vacuidad que no estaría fijado sobre ningún contenido determinado[5]. Tal es el trabajo de "des-creación" del sí mismo, que se lo encuentra en la mayor parte de las operaciones de modificación psíquica del Yo, esencialmente en los fenómenos místicos[6]. El vacío psíquico, dicho de otro modo, el hecho de no pensar en nada, de no fijarse sobre ninguna imagen, puede entonces lograrse no más por la imaginación, sino por un trabajo paradójico de "des-imaginación". De ese modo, Meister Eckhart, en el cuadro de una conquista mística, ha invitado al alma a aligerarse de todas las imágenes formadas en su interior, para alcanzar una suerte de estado ascético y extático de vacío[7]. La mayor parte de las corrientes místicas toman además, como fin último liberar el Yo de toda afección externa producida por la presencia o la representación de las cosas; sólo un vaciamiento del alma de todo contenido puede pues permitir al sabio o al santo llegar apartarse de sus propias limitaciones para poder acceder a una pura contemplación divina[8].

¿Se puede, entretanto, asir verdaderamente el vacío en esas operaciones de imaginación y de des-imaginación? Substituyendo

5. Esas actitudes oscilan entre prácticas de sabiduría y técnicas psico-terapéuticas. Ver una evocación sugestiva por G. Lafranchi, "Vivre en vacuité", en *Le vide, expérience spirituelle en Occident et en Orient*, Hermès, N° 2, 1981, p. 271 ss.

6. M. M. Davy, *L'homme intérieur et ses métamorphoses*. Épi, 1974.

7. Ver W. Wackernagel, *Ymagine denudari, l'éthique de l'image et métaphysique de l'abstraction chez Meister Eckhart*. 1991.

8. Convendría, sin duda, distinguir con ciertos autores muchas clases de vacío psíquicos, un vacío espontáneo pasivo y un vacío-concentración activo, así como fases de vacío que corresponden a diferentes estados de conciencia y de inconciencia. Ver L. Silburn, "Le vide, le rien, l'abîme", en *Le vide, expérience spirituelle en Occident et en Orient*. Hermès, 2, 1981, p. 15 ss.

lo "pleno" de las cosas por una imagen, luego apartándose uno mismo de ella, uno se libera de eso que concierne fundamentalmente a modificaciones psíquicas que aligeran la dependencia de lo mental, con referencia, por una parte, a objetos externos, por la otra, a sus representaciones internas. Vaciar su espíritu significa solamente disminuir las excitaciones, restringir el número de representaciones o de actos de conciencia que remiten a un contenido objetivo, progresar hacia un estado de no-pensado.

Aun cuando uno disminuya los actos de pensamiento por desaparición progresiva de contenidos de pensamiento, no queda conciencia de cosa alguna, salvo de sí. La conciencia se define precisamente por el hecho de que permanece siempre intencional, que está en relación con un contenido, aunque fuera la simple conciencia de sí. Para que no exista nada en el sujeto, para que pueda alcanzar una suerte de vacuidad integral sería preciso, paradójicamente, que la conciencia cesara, que se desvaneciera, lo que vuelve entonces la conciencia del vacío y *a fortiori* la representación del vacío imposible. Uno encuentra así la observación de Bergson: "De este modo, siempre percibo alguna cosa, ya de fuera, ya de dentro. Cuando no conozco nada de los objetos exteriores, es que me he refugiado en la conciencia que tengo de mí; si anulo este interior, su misma abolición deviene un objeto para un yo imaginario que, esta vez, percibe como un objeto exterior el yo que desaparece. Exterior o interior, siempre hay un objeto que mi imaginación se representa"[9].

Convendría, pues, preguntarse si se puede asir, no la operación de vacío directamente en sí y en nosotros mismos, sino al menos de vacío relativo a un ser exterior. ¿Cómo hacer para adquirir una representación objetiva del vacío? ¿Mediante qué imágenes se puede alcanzar el vacío? Dicho de otro modo, ¿puede el espíritu imaginar, soñar nada o el no ser?

EL AHUECAMIENTO DEL OBJETO

Al contemplar las experiencias psíquicas atestiguadas por la literatura, la filosofía, la espiritualidad religiosa, a la imagen del vacío se la puede acercar mediante diversas operaciones sobre las representaciones mentales de contenidos objetivos. Se puede así desprender tres técnicas mayores de imágenes de vacío:

9. H. Bergson. *Op. cit.*, p. 731.

- la primera consiste, en la huella misma de las actividades de la imaginación en general, en operar sobre datos sensibles, presentes o ficticios, un trabajo de desmaterialización o de desencarnación continua y creciente. Si la realidad no existe para nosotros más que a través de una espacialización que va a la par de una existencia tridimensional, que oculta ella misma una imagen espontánea —precientífica— de pie-masa, se puede desrealizar el mundo privando progresivamente a las formas espaciales de su volumen, de su masa, etc. En ese sentido, el vacío está asociado, por la conciencia pre-científica, primero a formas puramente geométricas, sin materia, luego a toda forma que se aleje de la materia, generalmente asociada a la tierra. Esta imagen de formas simplificadas o desmaterializadas manifiesta esencialmente eso que G. Bachelard llama la imaginación ascensional, aérea, que valoriza en el objeto su ligereza, es decir, lo que la deslastra de eso que determina la pesadez de los cuerpos terrestres. A título de ejemplo, Bachelard muestra cómo Nietzsche expresa su aspiración heroica a la libertad por sus imágenes de emancipación de la pesadez terrestre, el vuelo hacia un cielo transparente, silencioso, frío y vacío: "A Nietzsche el aire no le aporta *nada*. No le da *nada*. Es la inmensa gloria de una Nada"[10]. En ese tipo de imaginario, el medio portador de cuerpos ligeros no puede entonces más que ser un medio sin obstáculo, sin pies, sin olor, donde la presencia eventual de cuerpos minúsculos constituya, a lo máximo, un mundo aireado, lacunar, lleno de agujeros de aire. El mundo aéreo deviene así la más grande aproximación del vacío y el cielo, el mundo más próximo al vacío[11];

- la segunda técnica para imaginar el vacío consiste todavía en desmaterializar las cosas, pero penetrando esta vez en su interior para vaciarlas, en el sentido propio, vaciando a éstas. Al aligeramiento que verticaliza, sucede aquí un ahuecamiento que cava un espacio en el corazón mismo de las cosas, para descender hasta su centro. El sustantivo "vacío" está entonces estrechamente subordinado al verbo vaciar, que indica una acción, un comportamiento que consiste en extraer un contenido de un continente para no conservar más que un continente. Desde ese

10. Ver G. Bachelard. *L'air et les songes*. Le livre de poche. 1992, p. 175.

11. Esta impresión aérea del vacío está confirmada por la narración de experiencias visionarias basándose en mescalina hechas por el poeta Henri Michaux. Ver su testimonio: "Inefable vacío", en *Hermès*. *Op. cit.*, p.22 ss.

punto de vista, el vacío será alcanzado no cuando no se perciba nada en sí, sino cuando no haya nada que vaciar en una forma que sirve de continente (vaciar un vaso, un granero, una ciudad)[12]. El vacío se instala a partir de entonces en el lugar de lo lleno, lo que quiere decir que la materia —sólida, líquida u otra—, que ocupaba un lugar cerrado, ha sido transferida, transportada desde el interior al exterior. Vaciar en ese sentido no hace desaparecer la materia, sino que produce una nueva acumulación exterior, una recomposición de lo que ha sido vaciado bajo forma de un otro conjunto pleno. El vaciado produce de ese modo residuo, merma, que resulta de un montón de materia privada de su forma funcional. En otra perspectiva, la extracción que se deduce del vacío puede suscitar una espera delante de un hueco sin fin, un abismo, el vacío que descubre así la posibilidad de un "sin fondo". Existe así una fascinación imaginaria para ciertos ahuecamientos sin fin, que constituyen preliminares a la imaginería de un abismo infinito[13]. No sorprende entonces que los huecos creados por vaciamiento estén también conectados a menudo con imágenes atrayentes o repulsivas, de caída en el vacío. En sentido inverso, para evitar el daño de la caída, conviene llenar los vacíos, tapar los agujeros, restablecer nuevamente un soporte, un substrato pleno, una tierra firme;

por último, la tercera forma de imaginario del vacío conduce mejor a una técnica de cambio de escala de las cosas para hacerlas desaparecer de lo real. Se desenvuelve así un imaginario de reducción de las formas (Lilliput) que permite achicar el mundo, para hacer lugar, abrir paso al lugar vacío hasta que el mundo devenga microscópico, desaparecido de la vista, no siendo más perceptible a causa de su extrema pequeñez. De ese modo, se puede hacer aparecer vacío aparente por cambio de escala del mundo pleno percibido; en el límite mismo, a cada escala de la existencia del mundo, se puede hacer suceder un soporte de escala más pequeña, hasta que se alcance lo infinitamente peque-

12 Ver G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. *Op. cit.*, y, en particular, su análisis del régimen "místico", uno de los tres regímenes del imaginario, que consiste en soñar el descenso en una copa, en una gruta, en refugiarse en un hueco, etc.

13 Edgar Poe, en una suerte de cosmología poético-fantástica, evoca así ciertas regiones siderales: "Allí, remolinos abiertos, más negros que el Erebo, se nos aparecían como desvíos abiertos, a través de los muros limítrofes del Universo sideral, sobre el Universo ilimitado del vacío". *Eureka*, Presses-pocket, 1990, p. 106.

ño, una suerte de tangencialidad, de asíntota de la realidad. Ninguna duda de que esta imaginería ha debido ser largamente convocada por el mismo espíritu científico cuando su comprehensión abstracta del mundo microscópico tiende a poner seres cada vez más ínfimos e invisibles, que deja lugar a intersticios que pueden tomar hasta el límite todo el lugar visible. El vacío macroscópico engloba así un residuo de materia invisible.

En consecuencia, puede sostenerse que el vacío se presenta generalmente más como un resultado que como un punto de partida, un objetivo a alcanzar más que una realidad verdaderamente observada. Por cierto, no puede negarse que la imagen de vacío acompaña algunas veces ciertas experiencias decepcionantes de lo real, que proceden de la representación de una sensación de incompleto, de inacabamiento, de una laguna, de lo que no está pleno, por tanto, de un déficit de realidad, pero ese vacío no es entonces más que provisorio, relativo, incluso subjetivo[14]; en las situaciones analizadas aquí arriba, revela por lo general procesos dinámicos, activos que acompañan una desmaterialización, un retiro, un achicamiento, una suerte de fuera de campo de lo visible. El vacío se presenta entonces como una imagen que juega el rol de una Idea reflexionante y no determinante, que se ajusta sobre el camino de una estética de la desaparición. En todos los casos, conviene evitar hipostasiar el vacío, puesto que no resulta más que de una transformación de una presencia plena, de una donación de ser. Al no corresponder en primer lugar a una entidad objetiva, no da lugar esencialmente más que a conductas de vaciado, de ahuecamiento, inseparables de las representaciones que acompañan a los cambios, a las transformaciones de la realidad.

EL VACÍO IRREPRESENTABLE

A través de esas tres maneras de aproximarse al vacío, la imaginación se desvía de la visión de las cosas y de los seres que serían plenos, opacos, pesados, pero sin alcanzar verdaderamente figuras mentales que equivalgan a la experiencia empírica de la nada y a la significación conceptual del no ser. Parece entonces que la imagen no puede absorber en su manifestación psíquica la radicalidad

14. En ese sentido, el vacío refleja por lo general una estructura psíquica asténica o melancólica, que se desarrolla sobre el fondo de una impotencia delante del mundo.

de lo que afirma la inteligencia abstracta. La imagen, puesto que es representación, no puede, incluso en sus esfuerzos extremos por empobrecer sus contenidos, vaciarse ella misma de toda determinación. El vacío, que debería estar paradójicamente representado por nada, está entonces siempre acompañado de una imagen que tiene un cierto contenido, por pobre o pequeño que fuere.

Se trata sólo de una debilidad de la representación, o no sería necesario preguntarse si la imaginación no nos indica por ahí que la idea misma de vacío absoluto es irrepresentable en sí. Se confirmaría así que la idea de vacío no sería sino un pasaje al límite del pensamiento, que no puede ser más que pensamiento de alguna cosa. El vacío absoluto, como lo ha sostenido Bergson, no es más que un ser de razón, una producción mental de negación lógica del ser, pero que no puede penetrar en el pensamiento a no ser disponiendo de imágenes adecuadas, y por consiguiente no puede participar en una diligencia de comprehensión verdadera. El pensamiento puede ciertamente modificar la apariencia de las cosas, como puede modificar el estado material de los seres a través de acciones transformadoras, pero no puede "imaginar" la ausencia total de realidad. "Admitamos, con todo, que el vacío absoluto sea posible: no es en ese vacío que yo pienso cuando digo que el objeto, una vez aniquilado, deja su lugar des-ocupado, porque se trata por hipótesis de un *lugar*, es decir, de un vacío limitado por contornos precisos, vale decir de un espacio de *cosa*"[15]. El vacío, entonces, corresponde sólo a imágenes relativas, a una tendencia al vacío, a un vacío aproximado pero no a un vacío absoluto, es decir, a un estado sin realidad, un verdadero no ser.

No sorprende por tanto que el vacío se deje generalmente representar, plásticamente, por el color puro, despejado de toda forma, color puro que culmina en el blanco. La blancura resulta así la imagen analógica más adecuada de la nada, y nada favorece más al pensamiento del vacío y al vacío del pensamiento que la contemplación de un color blanco[16]. Eso significa que el vacío necesita siempre la mediación de una mirada analógica, de la que el blanco es el autorretrato más semejante. Tal es una de las significaciones

15. H. Bergson. *Op. cit.*, p. 733.
16. Sobre la experiencia y la significación del blanco y del vacío, ver la obra de Kenneth White, M. Duclos (ed.) *Le monde ouvert de Kenneth White*. Presses universitaires de Bordeaux, 1995 y J.-J. Wunenburger (ed.). *Autour de Kenneth White*. Éditions universitaires de Dijon, 1996.

de la búsqueda artística de los suprematistas rusos, al comienzo del siglo, cuando buscaban pintar un paisaje en el límite, una suerte de representación original de lo Absoluto, vacío de toda determinación. De ese modo para Malevitch: "El cuadrado blanco, además del movimiento puramente económico de la forma de toda su nueva construcción del mundo blanco, aparece todavía como el impulso hacia los fundamentos de la construcción del mundo como acción pura considerada como siendo conocimiento de sí en la perfección puramente utilitaria del 'hombre universal'"[17]; lo que permite a J. Brun comentar: "El cuadrado blanco sobre fondo blanco es como la aurora del develamiento del Ser montando lentamente del fondo de su abismo; sumergirse en el blanco es como hundirse en el infinito"[18]. El cuadrado blanco sería entonces la figuración mínima de un absoluto de vacío o de un vacío de lo Absoluto, entendido en el sentido de una indeterminación original.

EL ESPACIO VACÍO COMO CONDICIÓN DEL MUNDO PLENO

No por eso es menos cierto que el espíritu humano, lejos de dar la espalda al vacío, multiplica sus representaciones mediante imágenes, lo que parece indicar que el vacío, en tanto que es desmaterialización y no inmaterialización, es indispensable para que el espíritu alcance a elaborar discursos y saberes sobre el mundo. En efecto, un mundo pleno, totalmente saturado de contenido, sin fisura, sin agujero, sin lugar vacío, no podría conocer cambio, devenir y sería por consiguiente vacío de acontecimiento y, por tanto, vacío de pensamiento. Porque el mundo no es pensable si en él no se pone o postula el vacío, es decir, zonas o espacios donde el ser sea deficiente, ausente, en retirada o espaciado o aligerado o miniaturizado. En esta perspectiva la imaginería del vacío intenta desarrollarse según dos grandes motivaciones especulativas, una genética, la otra estructural:

- por una parte, para que una cosa se produzca en el universo, en la esfera de lo que es, es necesario precisamente que eso que todavía no ha advenido, advenga, pase a la existencia. Ese princi-

17. K. Malevitch, *Le suprématisme*, 1920, citado en J. Brun, *Les rivages du monde*, Desclée, 1979, p. 167.
18. J. Brun, *ibid.*

pio se aplica no sólo a la producción de un siendo determinado, sino también a la producción original, radical de todas las cosas. Es por eso que algunos mitos, al igual que ciertos trabajos científicos articulan reconstituciones cosmogónicas que pretenden encontrar el proceso que ha permitido hacer surgir alguna cosa a partir de la nada. Al margen de interpretaciones que postulan una eternidad de la materia primera, que no habría acontecido sino a través de formalizaciones en el curso del tiempo (pasaje de una materia informe a una materia formada en Platón, por ejemplo), esas hermenéuticas de los orígenes sitúan, en el principio, un vacío a partir del cual aparece la organización material del universo. Pero el vacío cosmogónico no es precisamente en verdad un no ser, ni por la ciencia, ni por la teología. Si ciertas tradiciones religiosas hacen remontar la inteligibilidad del proceso de creación del universo a una causa trascendente, a una fuerza divina, que habría extraído el Ser de la nada (creación *ex nihilo*), la mayor parte de las exégesis simbólicas de ese principio convienen en que la nada no es de hecho más que una negatividad, y que Dios mismo no puede conducirse en su principio original hacia la nada. El vacío no designa de este modo sino la imagen de un mundo en gestación, todavía virtual, del que la creación no es finalmente más que una actualización en lo múltiple y lo visible. "Si uno se refiere a *Sepher Ietirah* y a la concepción hebraica del espacio, uno ve allí que "el punto (o cero de extensión) no existe más que por su resplandor, siendo el vacío anterior pura virtualidad". No resulta comprensible que siendo se sitúe en el centro y en el origen de esta misma extensión. "La emanación de la luz que confiere a la extensión su realidad (lo que identifica el vacío con la oscuridad) hace del vacío cierta cosa y de eso que todavía no era, lo que es"[19]. De esta manera, por todas partes, cualquiera que sea el grado de radicalización del pensamiento cosmogónico, la imaginación choca con un vacío que no es nada, pero que es aprehendido al menos como un germen, una semilla de realidad. La mitología parece entonces, desde este punto de vista, acodar con el pensamiento aristotélico para el que la actualización de un ser presupone siempre una privación (*steresis*), una latencia, que preludia a la manifestación y sin la cual esta última sería manifestación de nada;

19. C. Benoist, *L'appel du vide*, dans Hermès. Op. *cit.*, p. 80; ver también I. Schaya, *La création en Dieu*. Dervy-Livres, 1983.

por otra parte, para que en el interior de un mundo formado, de una estructura determinada, se produzca un cambio, es preciso que se disponga de un lugar des-ocupado, que permita una modificación de los elementos. De ese modo, en una estructura finita de elementos cualesquiera, no se puede producir desplazamiento o rotación más que a condición de que exista una casilla llamada vacío. Sin este agujero, sin este espacio vacante, ninguna modificación sería posible. De este modo el vacío deviene la condición necesaria de la vida de un sistema espacializado. Inspirándose en un análisis de G. Deleuze, R. Dufour muestra precisamente que el estructuralismo, cerrado en una binareidad estática, no ha podido en verdad pensar la casilla vacía: "Al margen de las formas y de los nombres muy diferentes que los autores no han dejado de darle, la casilla vacía ocupa en la economía del estructuralismo, una misma función: ella corresponde a eso que no se inscribe en el cuadro de lo binario. Las definiciones negativas le convienen, pero la negatividad que implica es radical: ella escapa al procedimiento binario afirmación/negación que caracteriza a los otros criterios"[20]. De manera que toda inteligibilidad de una estructura o de un espacio exige que se lo enfrente a la categoría del vacío. Vacío que puede extenderse más allá de la casilla vacía, como es el caso del arte pictórico chino, para el que el espacio debe dejar lugar a largas extensiones vacías, juzgadas necesarias para la misma "animación" del paisaje, es decir, también para la circulación del soplo vital que atraviesa tanto la naturaleza, cuanto la pintura[21]. Esta inserción del vacío en el espacio pintado no hace sino prolongar el tratamiento del vacío en la poesía y el lenguaje. Como lo resume F. Cheng: "El hombre que posee la dimensión del vacío borra la distancia con los elementos exteriores; y la relación discreta que él intelige entre las cosas, es la misma que él mismo mantiene con las cosas. En lugar de utilizar un lenguaje descriptivo, procede por 'representación interna', dejando que las palabras jueguen plenamente sus 'juegos' en un discurso, gracias al vacío los signos, liberados (hasta un cierto grado) de la presión sintáctica rígida y unidimensional, encuentran su naturaleza esencial de ser a la vez existencias particulares y esencias del ser"[22].

20. R. H. Dufour. *Les mystères de la trinité*. Gallimard, 1990, pp. 32-33.
21. Ver N. Vandier-Nicolas. *Art et sagesse en Chine. Mi-Fou (1051-1107)*. PUF, 1963.
22. F. Cheng. *L'écriture poétique chinoise*. Seuil, edición revisada en 1982, p. 47. Ver también del mismo autor, *Vide et plein, le langage pictural chinois*, Seuil, 1979.

EL VACÍO COMO EXPERIENCIA TRANSICIONAL DEL SUJETO

Más allá de esas funciones primordiales del vacío, que constituyen las condiciones de una estructura y de una historia de lo real, la imaginería del vacío contribuye, en fin, a organizar incluso la vivencia de las relaciones de un sujeto con el mundo. En efecto, un mundo aprehendido como totalmente pleno no puede condenar al sujeto más que a dos salidas extremas: ya la actitud fusional que permite poner fin a todo descarte, a toda diferencia; ya el rechazo, la expulsión, en el sentido en que la gravidez de lo real me lanza fuera de él y fagocita todo emplazamiento para la conciencia[23]. En los dos casos, la experiencia de la absorción o de la expulsión no autorizan ninguna constitución de una identidad independiente del *ego*. ¿No quedaría entonces al sujeto apartarse del mundo, poner fin a toda relación externa, haciendo el vacío en sí, renunciando al mundo, lo que, al fin de cuentas, constituye la experiencia mística, entendida como descreación, disolución del mundo, nadificación? Entre un mundo pleno y un sujeto vacío, la imaginería del vacío, aplicada al afuera, al mundo, que se encuentra de este modo agujereado, aligerado, permite precisamente hacer posible una nueva relación con el mundo, todavía siempre presente, pero cuya presencia distante o lacunar, deja lugar a un Yo, que puede en el espacio así abierto, a la vez que jactarse del mundo, desatarse de éste para dar lugar a otros mundos. El vacío, como vacuidad parcelaria y momentánea, condiciona para un sujeto la posibilidad de una separación del ser omnipresente y sofocante que, con todo, no es negación de lo real. Es notable ver además, cómo esta experiencia ilumina en algún aspecto el Misterio cristiano de la resurrección del Dios-Hombre, luego del episodio de la tumba vacía. La estupefacción de los discípulos de Cristo, cuando descubren en la mañana de Pascua la desaparición del cuerpo de Cristo, puede leerse simbólicamente como una invitación a pasar del único mundo visible, al cual todavía se limitan los espíritus, hacia otro invisible, sobrenatural, donde deben desarrollarse de ahora en adelante los acontecimientos de salvación de los hombres. El cris-

23. Ver, por ejemplo, J. P. Sartre, *La Nausée*, Livre de poche. Esta estructura psíquica está ya considerada en la tradición religiosa del gnosticismo (ver III parte, capítulo I).

tianismo vincula entonces la experiencia del vacío (la desaparición del Dios-Hombre) a una conversión psíquica que debe llevar al creyente a cambiar de identidad, a vivir según dos mundos, uno de aquí abajo, el otro del más allá[24].

De este modo, resulta que el espíritu experimenta una representación del vacío, en particular a través de la imagen y la imaginación, al punto que uno puede preguntarse si el vacío no es siempre una imagen, una suerte de imagen-límite, de imagen primordial, en el sentido de un arquetipo. Pero la imagen del vacío nos indica también, a través de sus múltiples modos de producción y de simbolización, que el vacío no puede alcanzar jamás la pureza de su concepto (el no ser), ni la radicalidad de su percepción posible, la nada. Como lo sostiene Bergson: "La imagen propiamente dicha de una supresión de todo no está formada por el pensamiento"[25]. El vacío está siempre poco pleno o, al menos, menos vacío de algo, ausencia de materia en el interior de una forma. Pero es precisamente este inacabamiento, esta impureza de la imagen del vacío la que da cuenta quizá de su fecundidad intelectual. Presentándose como una semi-realidad, como una realidad virtual o asintótica, el vacío puede igualmente posibilitar génesis y estructuras, acontecimientos y cambios y para el sujeto una identidad de sí. La imagen del vacío constituye de ese modo la imagen *princeps* de todas las formas de intersticio, de espaciamiento, de intervalo, de agujero que es posible observar, que es necesario incluso presuponer para que haya ser, devenir y un sujeto para pensarlo. En ese sentido, las imágenes del vacío, por su misma imperfección, por su inadecuación con relación al concepto, son condiciones para que el pensamiento pueda verdaderamente comprender lo que es.

24. Puede verse ilustrada esta función del vacío en la escena de la Resurrección de Fra Angelico en el Convento de San Marco de Florencia, o la de Grünewald, que pertenece al *Retablo de Issenheim*, en el Museo de Colmar.

25. H. Bergson. *Op. cit.*, p. 731.

TERCERA PARTE

HISTORIA DE IMÁGENES

CAPÍTULO 1

DIONISO O LAS IMÁGENES DEL EXCESO

El mito griego de Dioniso es, sin duda, uno de los más complejos y misteriosos de la antigua Grecia y, paradójicamente, son las incertidumbres e indeterminaciones, tanto históricas cuanto simbólicas, las que han ayudado a valorarlo a lo largo de la historia. Su figura ha sido asumida por los romanos, los cristianos, los hombres del Renacimiento. Más recientemente se ha visto reactualizada por los trabajos de historia de las religiones —alemana en particular[1]— que han facilitado su entrada en la cultura en el siglo XX en los terrenos psicológico, sociológico y civilizador. Nos proponemos, pues, plantear algunos resurgimientos contemporáneos del dios, intentando desenredar diferentes niveles de interpretación de lo dionisíaco, antes de confrontarlos con los datos reconstruidos por los historiadores del mismo mito dionisíaco[2]. Las distorsiones previsibles entre hermenéutica y ciencia de las religiones podrían desde entonces permitirnos plantear algunos interrogantes nuevos que nos incitarán a deducir una lección ética y política del dionisismo en nuestros días. Se trata, pues, de pasar del dionisismo contemporáneo a una interpretación del dionisismo griego, que podría de manera imprevista llevar a desmitificar la nueva mitología de Dioniso.

1. Entre los autores de referencias se puede citar, entre otros: E. Rohde. *Psyché*, Payot; W. K. C. Guthrie. *Les Grecs et leurs dieux*. Payot. 1956; K. Kerényi. *Dionysos*.; W. Otto. *Dionysos*. Frankfurt. 1933; H. Jeanmaire. *Dionysos, Histoire du culte de Bacchus*. Payot, 1951; M. Detienne. *Dionysos mis à mort*. Gallimard, 1977.

2. Se designará antes bien por "dionisiamos", los atributos mitológicos, históricamente actualizados por creencias y cultos antiguos, y por "dionisíaco", los valores simbólicos deducidos de interpretaciones que constituyen expresiones de la mitificación posmitológica.

La modernidad, en efecto, se ha ilustrado en cada uno de esos niveles: aproximaciones arqueológicas y mitológicas, para los saberes positivos; después, aproximaciones hermenéutico-simbólicas con fuertes referencias psicológicas; finalmente, interpretaciones culturales de lo dionisíaco asimilado a muchas formas de exceso y de frenesí. Se trata, pues, de preguntarse en qué medida Dioniso permite comprender los hechos sociales contemporáneos. ¿Cuál puede ser el valor de este uso, comparado con la reinterpretación en términos de procesos psíquicos y simbólicos? A fin de cuentas, la historia real de los rituales y de las creencias dionisianas, ¿no debe conducirnos siempre a una complejidad desconcertante que, en cierta manera, limite o incluso invalide todas las hermenéuticas abiertas?

FIGURAS ALEGÓRICAS DE DIONISO

Desde F. Nietzsche[3], se sabe cómo la figura de Dioniso sirve para identificar un modo o un estilo de vida, caracterizado por una violencia salvaje, destructora del orden establecido, tanto en el dominio de las costumbres, de las instituciones, cuanto de las representaciones y de los valores. Porque Dioniso representa, ante todo, la irrupción —en la Ciudad racional de Penteo, tal como es evocado por Eurípides[4]— de una violencia descabellada, liberadora de emociones y pasiones. No es sorprendente, que tras su paso, las grandes formas de desorden o de transgresión de ese siglo hayan podido ser pensadas como signos de un retorno de Dioniso. Las interpretaciones más recientes acompañan, además, la crisis de las sociedades occidentales en los años 1968 y siguientes durante los cuales Dioniso ha servido para dar tema tanto a la efervescencia a menudo violenta de la contra-cultura, cuanto al conjunto de las ideologías del deseo que han atravesado las sociedades humanas y la cultura técnico-científica. También, y de manera significativa, la misma figura del dionisismo ha servido ya para comprender e incluso justificar el irracionalismo circundante, ya para denunciarlo.

Militantes y observadores de la contra-cultura se han valido, en primer lugar, del mito de Dioniso para describir y unificar su opo-

3. *El nacimiento de la tragedia*.
4. *Las bacantes*. Se sabe cómo Nietzsche veía en Eurípides un autor ya decadente en tanto que partidario de una racionalidad apolínea.

sición al orden civilizador, burgués, represivo. Se puede ver allí la reactivación de una sociología de la transgresión, desarrollada antes de la guerra por el Colegio de sociología[5]. La sociología después del '68 va a comprender así tanto la pronta valoración de la violencia, que no está más sometida a la dialéctica en nombre de la Revolución, cuanto estetizada a través de lo sagrado[6]. El culto contestatario del juego, de la fiesta, de la sexualidad liberada (iniciada por los situacionistas como Guy Debord y Raoul Vaneighem), confortado por los teóricos de la Escuela de Frankfurt (Marcuse), encuentra espontáneamente una emblemática dionisíaca. Así, R. Dufour, al proponer la lectura de la vida cotidiana de los años '70 a través del panteón de los dioses griegos, convoca la mirada de Dioniso para dar cuenta del gusto de la fiesta vivida como liberación de las prohibiciones[7].

Más recientemente, Michel Maffesoli desarrolló, en los años '80, una sociología de la vida cotidiana en concordancia con las tendencias profundas del espíritu posmoderno. Maffesoli apunta a interpretar la socialización post '68 como una regeneración por la *reliance*, la circulación de la palabra y de la sexualidad, la necesidad de lo comunitario, la exaltación del presente, el gusto por las transgresiones. Esos signos nuevos marcarían el fin del *energismo* y del productivismo impuestos por la sociedad industrial, situada ella misma bajo el signo de Prometeo. La hipótesis de un retorno del dionisismo en las sociedades marcadas por la hipertrofia de lo político, del trabajo, de la ley, de la moral se encontraría corroborada por la orgía multiforme que lleva a los individuos a fusionarse en sus experiencias grupales, a intensificar sus emociones, en particular sexuales, a jugar con la vida y la muerte sobre el fondo de lo trágico estetizado[8].

---

5. El Colegio de sociología se componía, entre otros, de R. Caillois, G. Bataille, L. Meiris... Sobre esta historia, ver Denis Hollier. *El Colegio de sociología*. Gallimard, Idées, 1979. Un testimonio interesante igualmente en Antonin Artaud y la revista *Acéphale*, N° 3-4, *Dionysos*, julio 1937.

6. Ver, por ejemplo, H. Marcuse. *L'homme unidimensionnel*. Éditions de Minuit, 1968, que exalta el retorno de Orfeo sobre el modelo de Dioniso. Sobre esta sacralización de la violencia ver nuestros análisis en "La fête, le jeu et le sacré", Éditions Universitaires, 1977; *Le sacré*. PUF, Que sais-je? 3ª Edición, 1996 y "L'ordre de l'excès", en *Revue de l'Association des professeurs de philosophie*, 1981, N° 5.

7. Roland Dufour. *Mythologie du week-end*. Cerf, 1960.

8. Michel Maffesoli. *Le retour de Dionysos, pour une sociologie de l'orgie*. Méridiens/Anthropos, 1982; y *La conquête du présent*. PUF, 1979.

En oposición a estas aproximaciones, y para la misma época, otras, inspiradas en una preocupación de desmitificación filosófica y moral, van a leer en ese retorno de Dioniso un signo, e incluso un síntoma, de una ilusión colectiva. La transgresión dionisíaca corresponde, por cierto, a una aspiración contemporánea de la sociedad y de la cultura a abolir los límites del Yo, a cultivar un frenesí de los sentidos y del espíritu, pero lejos de conducir a una suerte de regeneración social, esta transgresión no sería más que un factor de desestructuración psicológica, una locura social, que encuentra sus raíces ocultas en un deseo metafísico de cambiar la sociedad humana. Así, Jean Brun[9] ve en el dios del éxtasis la figura del frenesí generalizado en la cultura contemporánea. Éste no inspira solamente los comportamientos cotidianos a través de las múltiples excitaciones engendradas por las técnicas (velocidad, ruido, etc.) o las fascinaciones ideológicas para los furores de la revolución política, sino también las prácticas intelectuales de los científicos y filósofos que atienden a las construcciones conceptuales (evolucionismo, estructuralismo, etc.) una verdadera salud metafísica. Dicho de otro modo, el deseo dionisíaco se expresaría no sólo en la sexualidad y en lo social, sino también en los vértigos especulativos o en las experimentaciones artísticas (aquéllas del *happening*, en particular). A través de Dioniso los hombres buscarían, bajo nuevas formas, una embriaguez de la transgresión, condición de una emancipación de su finitud.

La misma figura alegórica de Dioniso, asimilada a la pulsión de transgresión y a la social de la desindividualización, linda pues con interpretaciones antagónicas del mundo contemporáneo[10]. Esas dos hermenéuticas, atentas a los mismos hechos empíricos tales como se encuentran objetivados y separados por los medios, están de acuerdo respecto de los signos del resurgimiento de Dioniso (los que pueden ser recogidos en la tendencia simultánea a la diseminación de las unidades-identidades-individualidades y a la reconstitución de una fusión cósmica), pero se oponen en cuanto a sus evaluaciones respectivas: discursos de comprensión simpatizante en nombre de una revaloración de un inmoralismo ético, que se justifica por la universalidad antropológica de la orgía, por un lado, discurso iconoclasta desgastante, del otro, que reivindica las lecciones de la sa-

9. Jean Brun. *Le retour de Dionysos*. Desclée, 1969. Entre otras críticas contemporáneas, se puede atender a las de J. Ellul, G. Gusdorf, A. Klimov, etc.

10. Esta oposición fue bien advertida por Gilbert Durand en *Sciences de l'homme et Tradition*, reedición Berdas, 1979.

biduría eterna para denunciar eso que no puede ser más que una patética ilusión de liberación de la finitud, de lo otro. En ese sentido, nuestras hermenéuticas de hoy reaccionan bien ante los entusiasmos y temores ya experimentados por los mismos griegos, tales como los pone en escena precisamente Eurípides.

Más allá de esos signos de actualidad uno puede entretanto expresar respecto de esas aproximaciones dos series de reservas metodológicas: en primer lugar, situando toda la evolución socio-cultural de esos cuarenta últimos años bajo el signo de Dioniso, ¿esas aproximaciones no arriesgan disolverse en un campo semántico demasiado amplio? Desde ese punto de vista, G. Durand, en sus trabajos de mitoanálisis, se ha preocupado por limitar el retorno de Dioniso sólo al decadentismo de fines del siglo XIX (1860-1880)[11], prefiriendo privilegiar la figura de Hermes para interpretar el siglo XX[12]. Luego, esas aproximaciones, por más sugestivas que ellas sean, ¿no se arriesgan a estar asidas a una divinidad demasiado alegorizada? Dicho de otro modo, ¿Dioniso no permanecería, como en toda alegoría, aprehendido según una lógica atributiva muy unilateral, que conduce a hacer del Dios un emblema, la hipóstasis de una sola idea, reproduciendo así el alegorismo del Renacimiento que asociaba a Baco sobre todo a la embriaguez del vino? ¿El mito no cae en el riesgo de evolucionar hacia un estereotipo que expresa e ilustra una sola idea, lo que hace de esto una categoría totalizadora que designa un conjunto homogéneo de comportamientos? Es así como la mayor parte de esas hermenéuticas ven ante todo en Dioniso el Dios de la muerte y del renacimiento, conformando un mitema del desmembramiento y del remembramiento, que no parece sin embargo, haberse impuesto más que tardíamente, ya que está citado por primera vez por Clemente de Alejandría?[13] ¿No haría falta superar esta primera referencia dionisíaca convocando a través de la figura de Dioniso una simbólica (y no más una alegoría) mucho más polifacética y sutil? Tal es, en todo caso, la empresa desarrollada a lo largo de todo este siglo por la psicología de las profundidades.

11. *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*. Berg International, 1979, p. 234 ss. En esas páginas está particularmente estudiada la figura intimista de Dioniso en "La ralea" de Zola.
12. Ver S. Joubert. *La raison polythéiste*. L'Harmattan, 1991; M. Cazenave (dir.), *Sciences et symboles*. Albin Michel, 1986.
13. Como lo sostiene W. K. C. Guthrie. *Les Grecs et leurs dieux*, cap. VI, Dionysos.

RESURGIMIENTOS PSICO-SIMBÓLICOS DE DIONIS

Los mitos griegos, desde hace largo tiempo, han suscita una aproximación menos civilizadora que psicológica, los dio podían, en efecto, pasar por proyecciones de estructuras psíq cas profundas, que reflejan antes arquetipos del *homo symboli* que configuraciones culturales, históricas y transitorias. Adem tanto los historiadores de las religiones como los filósofos que han inspirado en éstos (Nietzsche, por ejemplo) han notad menudo cómo el estudio, incluso científico, de Dioniso era trib tario de prejuicios psicológicos del intérprete[14] y cómo el d podía permitir revelar a su turno una psicología y hasta una p copatología del alma griega.

Pero mejor que inducir la psicología de los griegos a partir sus mitos, ciertas corrientes analizan los dioses como realizacion como expresiones de fuerzas psíquicas del *ánthropos*[15], lo que c lleva a actualizar a un Dioniso renovado. En esas perspectivas, dios es abordado a través del conjunto de sus imágenes míticas, m tipificantes que los elementos ostentosos recogidos por arqueólo y filólogos, pero también más complejos y matizados que el tipo id de las interpretaciones alegorizantes. La psicología de las profun dades ha de este modo reconstruido, a partir de los primeros tra jos de los historiadores de las religiones y de los mitos del siglo X una nueva coherencia de los diferentes mitemas. Este resurgimi to de Dioniso en la psicología de las profundidades es tenido a más, generalmente por una crítica al psicoanálisis freudiano (ju gado muy edípicamente) y encuentra un terreno favorable en el c junto de las corrientes de la *New Age*, que quieren brindar a individuos una serie de métodos de reconstrucción psíquica, en cuales las sabidurías tradicionales y en particular los mitos jueg un rol decisivo. Dioniso, de este modo, no está más ligado unila ralmente al arquetipo de la violencia, de la transgresión y de desindividualización sino que se presenta como una figura que p side el renacimiento psíquico (*rebirth*) por la intermediación de *coincidentia oppositorum*, vivida sobre un plano emocional.

14. Ver W. K. C. Guthrie. *Op. cit.*
15. Ver, entre otros, C. G. Jung y K. Kerényi. *Introduction à l'essence de la Mythol* Payot, 1974.

A partir de aquí no sorprende que Dioniso haya sido valorado sobre todo por la psicología americana al permitir a los movimientos feministas pensar en nuevos lazos entre la violencia viril y la histeria femenina. De ese modo, la psicóloga canadiense Ginette Paris[16] lo asimila al arquetipo masculino mayor, que integra una violencia formidable pero sabe también aparecer en la femineidad, en la diferencia de las divinidades patriarcales o falocráticas. J. Hillmann, fundador de la psicología de los arquetipos en los Estados Unidos, continuando las concepciones de Jung, se afana en mostrar también la función iniciática y terapéutica de Dioniso, al margen de otras figuras del panteón griego, en la medida en que su patología histérica aparente puede conducir a una restauración en cada uno de la totalidad psíquica. J. Hillmann[17] parte, en efecto, de la constatación de que el siglo, inaugurado por la histeria, tal como lo testimonia el psicoanálisis freudiano, no ha sabido poner fin a la dominación de valores masculinos y apolíneos, que se expresan a través del principio de la inferioridad fisiológica de la mujer y también a través de una terapia mediada por el solo conocimiento claro. El regreso de Dioniso permitiría, por el contrario, reconducir los síntomas histéricos hacia una reapropiación psíquica de fuerzas rechazadas.

En esta perspectiva, J. Hillmann quiere reintegrar a la figura del dios temas simbólicos muchas veces olvidados: en primer lugar Dioniso, en el mito griego, es a menudo asimilado a un niño, lo que lleva a ver en él una figura de *puer aeternus*, de niño divino, tal como lo ha hecho notar K. Kerényi[18]. Ahora bien, el infante dionisíaco expresa simbólicamente menos la inmadurez anterior al adulto barbado, que el estado original del psiquismo donde coexisten todavía los polos opuestos. Eso es porque la infancia es inseparable del mitema de un origen acuático, que reenvían ellos dos a la búsqueda de una madre nutricia (siendo la leche en su origen tan importante como el vino). Luego Dioniso está bien dotado de atributos hermafroditos que permiten unificar en él los atributos masculinos y femeninos. Él personifica estados no-disociados, totales, indistintos, de donde surge la apelación mitológica de dios "indiviso". No

16. *Le réveil des dieux. La découverte de soi et des autres à travers les mythes*. Québec Les Éditions de Mortagne, 1981.
17. *Op. cit.*
18. *Op. cit.*

sorprende entonces que el imaginario de los romanos haya podido incorporarlo al mito dominante de la Edad de oro, al punto que a través del profetismo virgiliano, Dioniso niño ha podido preparar el terreno a Cristo[19].

Así pues Dioniso encarnaría un arquetipo capaz de acompañar la reorganización de las fuerzas psíquicas fragmentadas en función de un estado original de indistinción, donde desaparecerían las polaridades individuales opuestas. Pero, para J. Hillmann, ese proceso iniciático, ligado a Dioniso, de reconstrucción de eso que está fragmentado en el Yo, permanece cargado de peligros, ya que ocasiona fuertes descargas emocionales a las antípodas de la serenidad de los procesos cognitivos. Como testimonio de esto en el mito griego de Dioniso, la fusión-confusión de polaridades opera de manera brutal, imprevisible, por movimientos de ida y vuelta, que hacen de esto un ser múltiple e inestable; luego la transgresión debe ser pagada al precio de un castigo, la muerte, aun cuando ella no haga otra cosa que preludiar una inmortalidad.

La aceptación o la búsqueda de una conciencia dionisíaca en ese contexto psico-terapéutico constituye entonces una vía, entre otras, de reactivación de los aspectos plurales de la *psyche*, pero cuyos episodios histéricos sirven para compensar los caminos áridos de las metamorfosis interiores situadas bajo la sola égida de Apolo. En oposición a las potencias psíquicas que se expresan y abren sobre un plano diurno y esquizomórfico (versión heroica de la construcción del Yo), Dioniso representa una figura del imaginario psicológico llamada "mística" (en el sentido de G. Durand), es decir, que privilegia la regresión funcional, la que compete a la matriz, como lo atestiguan los lazos con el mito de la Gran Madre[20].

La psicología de las profundidades, con sus prolongaciones en la *New Age*, encuentra pues a Dioniso ante todo a través de los valores que es preciso denominar simbólicos. Éstos permiten deducir las significaciones psíquicas del cuerpo dionisíaco por métodos que enlazan religión comparada, hermenéutica simbólica y psicología de

19. Ver Luc Racine, "L'archétype de l'enfant divin et la symbolique du renouveau", en *Cahiers internationaux de symbolisme*, N°s. 45-47 (1984), p. 197 s. Ver también el artículo de L. Brisson en J. Poirier (dir.), *L'âge d'or*, Éditions universitaires de Dijon, 1996.

20. Sobre las categorías de lo esquizomórfico y de lo místico, ver G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 11ª edición, Dunod, 1991.

las profundidades, como lo confirma ya un gran número de representaciones del mito a fines de los siglos XIX y comienzos del XX. Por lo general, se atenderá en este contexto a los valores ambivalentes de los mitemas, a los componentes del personaje y de su historia, los que pueden dar lugar a polarizaciones opuestas. Ese cuadro invita desde entonces a aprehender un nudo simbólico más sutil y compuesto. Ciertamente él da también asidero a una suerte de identificación objetiva (la histeria), pero que no olvidaría la potencia activa de los valores opuestos que allí combaten en una *conjunctio oppositorum*. Es verdad que en los períodos de crisis o de desimbolización, como la nuestra, las fuerzas psicológicas de los individuos deshacen la ambivalencia y consagran a menudo la victoria de un polo sobre el otro. Eso es bueno porque uno asiste, en la historia, tanto a la valorización del éxtasis autodivinizador (polo místico), cuanto a aquél de la locura mortal redentora (polo milenarista). La aprehensión de la ambivalencia simbólica permite, en todo caso, profundizar o corregir las primeras utilizaciones de lo dionisíaco evitando caer en la reducción emblemática. Sobre el plano psicológico, el dionisismo no sabría constituir ni un modo de existencia permanente, ni una manifestación psicológica en sí. Como lo han visto los psicólogos jungianos, la histeria dionisíaca es un componente de la psique que no debe encontrar más que periódicamente una actualización. Convendría entonces confrontar nuevamente la simbólica dionisíaca contemporánea con las significaciones que los antiguos han podido, en efecto, prestar al dios, aun cuando la restitución histórica de los temas dionisíacos, por obra de la arqueología o de la literatura religiosa, no sabría poner fin a los múltiples aspectos de su figura.

MENSAJE DIONISIANO CONTRA RESURGIMIENTOS DIONISÍACOS

Si la aproximación simbólica permite discernir de manera más matizada la significación del dios, ella permanece expuesta a los riesgos de una construcción psicológica circular y retroactiva, sin lazos rigurosos con los ritos y mitos históricamente constatados entre los griegos. Uno no sabría, pues, actualizar a Dioniso sin tener en cuenta el estado actual de nuestros conocimientos sobre la religión griega. La mitosimbólica debe convocar entonces a una aproximación mitográfica que restituya mediante métodos historicistas y positivos

los rasgos constitutivos de un mito y de un rito antiguos. Hechos arqueológicos, testimonios literarios, modelos de antropología religiosa permiten así reconstruir la complejidad del culto religioso o místico del dios. Entre muchos rasgos de la religión dionisiana, uno puede destacar algunos, generalmente olvidados o aminorados:

- En primer lugar, el mito y el culto de Dioniso, lejos de ser reductibles a una versión prototípica, aparecen como plurales y sincréticos. Como todos los otros dioses griegos, Dioniso da lugar a una gran variedad de versiones y de hibridaciones, porque los griegos, ellos mismos, lo han enriquecido, nutrido, cruzado con otras divinidades, ya por superposición, ya por vinculaciones con otras figuras (Dioniso y el Zeus cretense, Dioniso y Pan, Dioniso y Afrodita, etc.[21]).
- Cualquiera sea su genealogía, Dioniso se presenta a los griegos como un dios extranjero. Su salvajismo histérico no puede ser reconocido más que a través de un origen bárbaro. Como lo testimonia Eurípides, deja un manantial de amenazas para la Ciudad y la civilización griega[22].
- Finalmente, las prácticas dionisiacas, que culminan con la violencia de las Ménades, no son hechos imaginarios sino, antes bien, parecen corresponder a hechos reales. En Grecia, como en otras civilizaciones, la patología histérica (hecha de accesos de furor destructivo y sexual) parece haber dado lugar a rituales catárticos o terapéuticos que consisten particularmente en fiestas menádicas nocturnas e invernales sobre el monte Parnaso[23].

Algunos de esos índices reunidos sobre la base de trabajos históricos muestran cómo el mito de Dioniso se conecta con realidades complejas, estrepitosas, que no podrían ser vistas mediante una imagen genérica de divinidad de la violencia y de la transgresión. Por lo demás, los griegos han tratado a Dioniso con desconfianza y prudencia, señal de que las idealizaciones contemporáneas no corresponden, quizá, a la percepción socio-histórica griega.

¿No convendría entonces bosquejar otra actualización de Dioniso? Porque lo esencial no es tanto identificar bajo qué formas el dios está analógicamente presente hoy, sino preguntarse por qué

21. Ver, por ej., Guthrie. *Op. cit.*
22. Ver E. Dodds. *Les Grecs et l'irrationnel.* Aubier-Montaigne, 1965, p. 257 ss.
23. Ver E.Dodds. *Op. cit.*

su figura —que, en efecto, no es más objeto de cultos vivientes desde la antigüedad, ya que no está más integrada a una mitología—, todavía puede decirnos algo sobre nosotros mismos. Porque a fuerza de invocarla familiarmente, para alabarla o denostarla, se termina por olvidar eso que los griegos tenían que decirnos dándole vida. Y, paradójicamente, la última lección no sería que si lo dionisíaco es, por cierto, necesario a los hombres, no podría estar integrado en la humanidad y en la Ciudad más que viéndose siempre en oposición a los otros dioses, de los que el primero, ya para Nietzsche, es Apolo. En efecto, el dionisismo histórico no ha llegado a ser una categoría histórica, es decir, un estilo de vida, más que en ciertas condiciones y bajo ciertas formas. Y uno puede así deducir tres situaciones:

- la leyenda más divulgada se ocupa especialmente de entronizar a Dioniso en el orden interior de la Ciudad. Los cultos extáticos están reservados a las montañas, a los territorios marginales. Las celebraciones delirantes y violentas conciernen a comunidades efímeras de mujeres, unidas por un tribalismo fusional, que no tiene nada que ver con el orden estable de los estatutos y de los roles en la Ciudad. La autorregulación por la violencia y la suspensión de las transgresiones quedan pues canalizadas en los confines.

- Si Dioniso es ciertamente el fundador mítico de Tebas, no ha podido entrar en la Ciudad ateniense más que al precio de transformaciones que lo han expurgado. Las grandes fiestas dionisíacas en Atenas reposan, de hecho, sobre un mito filtrado, adaptado, que culmina en las representaciones del teatro que estetiza precisamente el vínculo mítico de la Ciudad con la violencia. El Dioniso de Eurípides surge en la ciudad no bajo forma de una fiesta violenta, sino sobre una escena pensada para purgar las pasiones. Como bien lo ha visto Nietzsche, lo dionisíaco, raíz del teatro, no ha podido aculturarse más que al contacto de la sublimación apolínea.

- Finalmente, la supervivencia primitiva, cultural, religiosa de Dioniso no está verdaderamente asegurada en la Antigüedad más que por el orfismo, es decir, por una religión esotérica de Misterios[24]. Dicho de otro modo, Dioniso deviene progresivamente

24. Sobre el orfismo y las religiones mistéricas, en particular en Eleusis, ver L. Gernet et A. Boulanger, *Le génie grec dans la religion*, Albin Michel, 1970.

un Dios escatológico para cofradías de iniciados, para comunidades cerradas, en oposición a la sociedad abierta, regida por leyes y un culto cívico, compatible con la Razón[25].

¿Qué lección podemos extraer de estas referencias? Quizá, en primer lugar, que para los mismos griegos la regeneración por la violencia transgresora y, de manera general, la búsqueda de la enajenación y de estados modificados de conciencia, no sabrían abolir todo orden cívico. La fiesta dionisíaca es, ante todo, un modo de ruptura periódica de lo social que se da en la montaña, es decir, en un espacio-tiempo limitado, separado pero que no sabría convertirse en un modo de vida cotidiano. Cualesquiera fueran los efectos del dios, permanecen encerrados en el cuadro de un ritual y de una festividad institucional. Además, el dionisismo conlleva ciertamente valores de violencia (en particular a través del mitema de la muerte y de la resurrección), pero destinados a permitir el acceso a la inmortalidad y a la Edad de oro, a las antípodas de la violencia. Su culto, en consecuencia, no inspira una violencia intestina y destructora de la sociedad, sino que invita a formar en el interior de la Ciudad una comunidad de iniciados y de *mystes* que buscan la inmortalidad.

Los múltiples rostros de Dioniso reactualizados por nuestros contemporáneos dan testimonio sin duda de la vivacidad de su figura, pero también de reinterpretaciones a menudo ambiguas, atrevidas y a veces hasta fantasiosas. Uno puede incluso preguntarse si el imaginario dionisíaco de intérpretes (escritores, psicólogos, sociólogos, etc.) no se proyecta a menudo en su ignorancia sobre el dios revistiéndolo así de atributos sacados de muchas piezas o más simplemente tomados en préstamo de otros dioses. Porque ¿por qué no podría ratificarse pasivamente todas las recreaciones contemporáneas de Dioniso como si uno no pudiera equivocarse al nombrar tal o cual transformación de un dios? Dioniso, ¿no hereda en ciertos casos la personalidad de otras divinidades, alterando así expresiones que estaban escrupulosamente diversificadas y diseminadas en el panteón original? Esos procesos de recubrimiento de un mito por otro constituyen por cierto uno de los medios de transformación de

25. Sobre esta oposición entre la Ciudad situada bajo el control de Prometeo y el orfismo, ver nuestro estudio: "Prométhée ou Dionysos, le dilemme de la communauté politique" in *L'imaginaire religieux grèco-romain* (bajo la dirección de J. Thomas), Presses universitaires de Perpignan, 1984.

todos los mitos, pero la plasticidad atestiguada por las hermenéuticas dionisíacas ¿no conduce a veces a sincretismos artificiales e inútiles? Al fin de cuentas, la indeterminación contemporánea de Dioniso apuesta a hacernos creer y esperar que Dioniso todavía puede inspirar y regenerar nuestra sociedad o nuestra cultura, sin llevarnos a que nos preguntemos en primer lugar si nuestra civilización es todavía capaz de recibir al dios. Porque el antiguo mensaje dionisíaco ¿no consistía, acaso, en recordarnos que la violencia regeneradora del dios no puede llegar a ser una esperanza histórica más que para comunidades cerradas y estructuradas mediante rituales? La sombra de Dioniso planea seguramente sobre algunas experiencias comunitarias actuales, teatrales, terapéuticas o festivas. Pero, ¿puede acaso extenderse a las sociedades de masa ritmadas por el consumo y la sobreinformación?

Al término de este rápido recorrido, uno puede preguntarse, ¿estamos todavía en condiciones de hablar de una revivificación de Dioniso? El dionisismo no nos permite seguramente legitimar de manera global la categoría demasiado plástica y demasiado dialéctica de lo dionisíaco. Éste ha sido objeto en la modernidad, tanto por sus seguidores como por sus detractores, de una sobredeterminación y de una construcción sincrética cuyos efectos no pueden ser observados ni corroborados por la historia efectiva del mito de Dioniso. Porque el saber de los historiadores nos enseña cómo el dios aparece y evoluciona en un contexto civilizador muy alejado del nuestro. El Dios, el hijo de Zeus, el portador de la locura sagrada, había surgido en una sociedad, en la que ciertamente quebraba el orden apolíneo, pero que todavía era capaz de dar sentido a las señales numinosas. Dioniso no es sólo un rostro del desorden, sino un mensajero del Cielo y, por tanto, de niveles de ser superiores a la vida humana. Ahora bien, ¿poseemos aún las estructuras psíquicas para recoger a un Dios semejante[26]? Dicho de otro modo, el frenesí salvaje, privado de sus trasmundos, ¿no es en nuestros días un señuelo destructor que no puede orientarse más que a la barbarie? Sería pues saludable confrontar mejor nuestros sueños con los hechos antiguos, medir la extrañeza de los griegos o nuestra propia extrañeza, y preguntarnos si Dioniso no es demasiado a menudo

26. Uno reconocerá en esta cuestión el eco de aquella planteada ya por M. Heidegger.

un mito para nosotros, pero en el sentido trivial de eso que no es más que un relato perdido y reencontrado, pero que carece de sentido verdaderamente revelador.

CAPÍTULO 2

DRAMATURGIAS GNÓSTICAS DEL EXILIO

Sentirse encerrado no es forzosamente el reflejo de una situación efectiva de reclusión, pero puede remitir a una vivencia mezclada de afectos y de imágenes que caracteriza un "estar en el mundo" aprehendido a través de la espacialidad de un "a puertas cerradas". Una aproximación fenomenológica a este sentimiento debería entonces restituir algunas figuras de esos estados de conciencia que son, ante todo, el espejo del sujeto. Volver a sentir el encierro, la prisión en un medio hostil, puede incluso constituir el síntoma de una angustia existencial que se traduce a través de una lógica y una simbólica esquizomórficas, cuyas intensificaciones pueden hacer oscilar a un sujeto hasta una esquizofrenia. A fin de aclarar ese paisaje afectivo y mental, el de una ciudadela asediada, uno se propone explorar en primer lugar una de las más antiguas descripciones literarias que se encuentra en el *corpus* de los gnosticismos de los primeros siglos de nuestra era, cuyos comentadores han subrayado la sorprendente analogía con ciertos temas del existencialismo contemporáneo, el de J. P. Sartre, en particular. Los síntomas de la patología esquizoide pueden además, servir de segundo término, de motivo agrandado de esas descripciones, que dibujan de este modo una suerte de triángulo del encierro que estaría formado por el terror gnóstico, la angustia existencial y la morbidez de la neurosis obsesiva. En el centro de esta constelación se abriría un dualismo que refuerza fantasmáticamente la imagen de la alteridad que lleva, a modo de corolario, a replegarse sobre una identidad amenazada. Gnosticismo y existencialismo constituyen así preciosos testi-

monios del espectro de sentimientos y de imágenes que corresponden a una posición dualista en el dominio de la relación de una conciencia con el afuera. En los diferentes registros, la alteridad aparece allí cada vez como una forma o una fuerza sombría, negra, que encierra, que ahoga al Yo, antes de expulsarlo de sí mismo, de vaciarlo o reducirlo a nada.

EL PAVOR GNÓSTICO

La percepción de un mundo exterior amenazante, de su presencia ansiosa, de su capacidad de encerrar al yo bajo un caparazón sofocante e impuro, se encuentra ya en el corazón de la sensibilidad gnóstica[1]. Ella no se limita a una percepción negativa de lo otro, sino que se extiende a la alteridad del cosmos visible, a la de la totalidad de las creaturas. Para los gnósticos, en efecto, el mundo es asimilado a una creación incompleta y sucia, obra de un dios inferior; al Dios perfecto, retirado en su trascendencia, se lo declara inocente de toda creación. El cosmos cristaliza entonces sobre sí mismo todas las expresiones de lo negativo: el concepto de "cosmos" no es negativo sólo por el hecho de que los valores divinos están ausentes del universo; cuando se encuentra la palabra asociada a otras como "tinieblas", "muerte", "ignorancia", "mal", se comprende que posee una anti-cualidad que le pertenece. Él se constituye en potencia separadora[2]. El espacio que rodea e incluso encierra al hombre aparece entonces sobre un fondo crepuscular y carcelario: el universo visible no es más concebido como un espacio armonioso que escalona sus correspondencias con lo invisible divino (tema típico del neoplatonismo), sino que semeja un espacio estrecho y obscuro de reclusión, una prisión rodeada y fortificada.

A su vez, la corporeidad se encuentra llevada a esta desvalorización de la materia cósmica, para aparecer contaminada y desfigurada por miasmas repulsivos. El cuerpo se presenta como la avanzada más extrema del mal, de la mancha. Según una terminología tenebrosa, el cuerpo está asociado a una tumba, a una cade-

1. Ese movimiento espiritual herético se ha desarrollado a lo largo de nuestra era y ha dado lugar a diversos avatares, entre ellos, el catarismo. Ver H. Leisegang, *La gnose*. Petit bibliothèque Payot, 1971, J. Lacarrière. *Les gnostiques*. Gallimard, "Idées", 1973, R. Nelli. *Philosophie du catharisme*. Payot, 1978.

2. H. Jonas. *La religion gnostique*. Gallimard, p. 331.

na, a un bandido, resultando así la encarnación insoportable y angustiante. Frente a un alma caída, pálido espejo de la Luz supracósmica, materia y cuerpo propio constituyen un cercado hostil que aprisiona al alma y la vuelve desconocida. Para el gnosticismo, entonces, la coexistencia del alma con la carne está vivida de modo violento. "Por una parte ella parece 'violentada', obligada, ligada y sujeta a una condición contraria a su propia naturaleza y al orden natural de sí misma, asociarla o, mejor, encadenarla contra su voluntad, a un compañero que no le es sólo extraño, sino que se conduce como parásito y se revela su enemigo; por otra parte, la acción ejercida por el cuerpo se manifiesta al alma mediante violencia e introduce en ella la violencia en medio de pasiones y conflictos que ellos 'provocan'"[3]. De este modo, la materia y el cuerpo no son sólo dos substancias diferentes, y sin lazo de naturaleza con el alma, sino que entran en rebelión abierta y la desnaturalizan.

El gnóstico se siente así perdido en el mundo, tomado en la corporeidad como uno puede estar atrapado en el hielo, en suma, auténticamente "alienado". Dominado por el cuerpo, taladrado por las necesidades, de hecho perdido, extraviado, su alma toma conciencia de haber devenido "otra", extraña a sí misma. Henri-Charles Puech destaca acertadamente hasta qué punto la semántica de los textos gnósticos está atravesada por términos que esconden la presencia obsesiva, tentacular de la heterogeneidad, testimoniando una aprehensión existencial propiamente fóbica[4]. Aplastado y fagocitado por la espesura y la negrura cósmicas, el alma se ve ganada por el terror de estar desposeída de sí misma. Numerosos poemas gnósticos evocan de este modo el tormento de la encarnación, el asalto diabólico de fuerzas malignas que allí anidan: "Diablos sin nombre me han asido, horroroso, me han quitado mi fuerza. Mi alma ha perdido conocimiento. Me han mordido, despedazado, devorado, me han hecho ver dolor y muerte, contra mí aúllan y se lanzan, me persiguen y me asaltan"[5].

Ese discurso del exilio y la opresión se unifica pues en torno a una suerte de catástrofe ontológica y de una infernalización del exterior que roen poco a poco toda la tópica de la interioridad.

3. H. Ch. Puech. *En quête de la gnose*. Tomo I, Gallimard, 1978. p. 196.
4. En griego *Allos, heteros, allotrios*, a veces *allogenes*, en latín, *alius, alienus, extraneus*; en sir., y mand. *Nukraya*; copt. *Semno*, iran. *'izadeh, 'azdeh, 'adyh*; árabe, *gharib*; prov. *Estranh*", H. Ch. Puech. *Op. cit.*, p. 209.
5. Citado en H. Ch. Puech. *Op.cit.*, pp. 252-253.

monios del espectro de sentimientos y de imágenes que corresponden a una posición dualista en el dominio de la relación de una conciencia con el afuera. En los diferentes registros, la alteridad aparece allí cada vez como una forma o una fuerza sombría, negra, que encierra, que ahoga al Yo, antes de expulsarlo de sí mismo, de vaciarlo o reducirlo a nada.

EL PAVOR GNÓSTICO

La percepción de un mundo exterior amenazante, de su presencia ansiosa, de su capacidad de encerrar al yo bajo un caparazón sofocante e impuro, se encuentra ya en el corazón de la sensibilidad gnóstica[1]. Ella no se limita a una percepción negativa de lo otro, sino que se extiende a la alteridad del cosmos visible, a la de la totalidad de las creaturas. Para los gnósticos, en efecto, el mundo es asimilado a una creación incompleta y sucia, obra de un dios inferior; al Dios perfecto, retirado en su trascendencia, se lo declara inocente de toda creación. El cosmos cristaliza entonces sobre sí mismo todas las expresiones de lo negativo: el concepto de "cosmos" no es negativo sólo por el hecho de que los valores divinos están ausentes del universo; cuando se encuentra la palabra asociada a otras como "tinieblas", "muerte", "ignorancia", "mal", se comprende que posee una anti-cualidad que le pertenece. Él se constituye en potencia separadora[2]. El espacio que rodea e incluso encierra al hombre aparece entonces sobre un fondo crepuscular y carcelario: el universo visible no es más concebido como un espacio armonioso que escalona sus correspondencias con lo invisible divino (tema típico del neoplatonismo), sino que semeja un espacio estrecho y obscuro de reclusión, una prisión rodeada y fortificada.

A su vez, la corporeidad se encuentra llevada a esta desvalorización de la materia cósmica, para aparecer contaminada y desfigurada por miasmas repulsivos. El cuerpo se presenta como la avanzada más extrema del mal, de la mancha. Según una terminología tenebrosa, el cuerpo está asociado a una tumba, a una cade-

1. Ese movimiento espiritual herético se ha desarrollado a lo largo de nuestra era y ha dado lugar a diversos avatares, entre ellos, el catarismo. Ver H. Leisegang, *La gnose*. Petit bibliothèque Payot, 1971, J. Lacarrière. *Les gnostiques*. Gallimard, "Idées", 1973, R. Nelli. *Philosophie du catharisme*. Payot, 1978.

2. H. Jonas. *La religion gnostique*. Gallimard, p. 331.

na, a un bandido, resultando así la encarnación insoportable y angustiante. Frente a un alma caída, pálido espejo de la Luz supracósmica, materia y cuerpo propio constituyen un cercado hostil que aprisiona al alma y la vuelve desconocida. Para el gnosticismo, entonces, la coexistencia del alma con la carne está vivida de modo violento. "Por una parte ella parece 'violentada', obligada, ligada y sujeta a una condición contraria a su propia naturaleza y al orden natural de sí misma, asociarla o, mejor, encadenarla contra su voluntad, a un compañero que no le es sólo extraño, sino que se conduce como parásito y se revela su enemigo; por otra parte, la acción ejercida por el cuerpo se manifiesta al alma mediante violencia e introduce en ella la violencia en medio de pasiones y conflictos que ellos 'provocan'"[3]. De este modo, la materia y el cuerpo no son sólo dos substancias diferentes, y sin lazo de naturaleza con el alma, sino que entran en rebelión abierta y la desnaturalizan.

El gnóstico se siente así perdido en el mundo, tomado en la corporeidad como uno puede estar atrapado en el hielo, en suma, auténticamente "alienado". Dominado por el cuerpo, taladrado por las necesidades, de hecho perdido, extraviado, su alma toma conciencia de haber devenido "otra", extraña a sí misma. Henri-Charles Puech destaca acertadamente hasta qué punto la semántica de los textos gnósticos está atravesada por términos que esconden la presencia obsesiva, tentacular de la heterogeneidad, testimoniando una aprehensión existencial propiamente fóbica[4]. Aplastado y fagocitado por la espesura y la negrura cósmicas, el alma se ve ganada por el terror de estar desposeída de sí misma. Numerosos poemas gnósticos evocan de este modo el tormento de la encarnación, el asalto diabólico de fuerzas malignas que allí anidan: "Diablos sin nombre me han asido, horroroso, me han quitado mi fuerza. Mi alma ha perdido conocimiento. Me han mordido, despedazado, devorado, me han hecho ver dolor y muerte, contra mí aúllan y se lanzan, me persiguen y me asaltan"[5].

Ese discurso del exilio y la opresión se unifica pues en torno a una suerte de catástrofe ontológica y de una infernalización del exterior que roen poco a poco toda la tópica de la interioridad.

3. H. Ch. Puech. *En quête de la gnose*. Tomo I, Gallimard, 1978. p. 196.
4. En griego *Allos, heteros, allotrios*, a veces *allogenes*, en latín, *alius, alienus, extraneus*; en sir., y mand. *Nukraya*; copt. *Semno*, iran. *'izadeh, 'azdeh, 'adyh*; árabe, *gharib*; prov. *Estranh*", H. Ch. Puech. *Op. cit.*, p. 209.
5. Citado en H. Ch. Puech. *Op.cit.*, pp. 252-253.

Arrinconada, atada de todas partes, el alma no puede entonces refugiarse más que en la última constatación que es la huida, un desligamiento de todos sus lazos forzados con el mundo, una nueva separación con el enlace odioso, a fin de restaurar su pureza y su inocencia. Purificación y salud van entonces a consistir en un éxodo, en un viaje hacia el otro mundo donde se encuentra la fuente de la luz. Al paroxismo del sufrimiento y de la morbidez corresponde entonces una conversión, punto de partida de un trayecto que lleva al alma a evadirse a una lejana otra parte. Como lo subraya todavía H. Ch. Puech, se trata de "entregarse" o de "hacerse extraña" al mundo (*apallotriousthai*), de "separarse", de "aislarse" de sí (*apokoptesthai, khoristhenai*), en fin, "salir" del *kosmos*, siendo esta salida (en griego, *dierodos, dieleusis;* copt., *ginei abol;* part., *izgm*) prácticamente sinónima de "aniquilación", de "muerte"[6].

De este modo pues toda la antropología gnóstica reposa sobre una oposición espacio-temporal de dos mundos antitéticos, sobre su juntura dramática y antagónica. La violencia conflictiva cósmica se vive sobre el modo de la tortura o de la prisión y lleva al alma relegada aquí abajo casi a perder su identidad. Esta agresión del mundo de las tinieblas implica pues su retención en un universo extraño y refuerza al mismo tiempo su sentimiento de ser radicalmente extranjera al envoltorio adverso. En el momento en que la dominación de lo Otro se revela como la más fuerte se afirma entonces la identidad rebelde de lo Mismo.

LA NADIFICACIÓN EXISTENCIAL SARTREANA

Esta sensibilidad esquizomórfica que hace de la exterioridad, una alteridad tentacular que priva al yo de su identidad, resurge plenamente en la conciencia de ser del existencialismo sartreano. H. Ch. Puech no ha dejado de remarcar la analogía entre la estructura gnóstica de aprehensión del mundo y su pseudomorfismo laicizado que es el existencialismo sartreano. En J. P. Sartre, en efecto, la conciencia se despierta sobre el fondo de un decorado hostil, agresivo, sin llegar a entrar en relación con el otro más que a través del modo de una objetivización alienante. Como en el gnosticismo, el mundo exterior es sentido por los personajes sartreanos como una masa viscosa y opaca que invade al ser, lo fagocita, incluso lo devo-

6. Citado en H. Ch. Puech. *Op. cit.*, pp. 252-253.

ra. Sentado sobre el banco de Luxemburgo, Roquentin descubre la existencia de las cosas como una invasión obscena e insostenible: "El castaño se oprimía contra mis ojos. Un enmohecimiento verde lo cubría hasta mi altura; la corteza, negra e hinchada, parecía de cuero hervido. El pequeño ruido del agua de la fuente Masqueret se colaba en mis orejas y allí anidaba, las llenaba de suspiros; mis narices desbordaban un olor verde y pútrido. Comprendí que no existía diferencia entre la inexistencia y esta abundancia pasmosa. Si uno existía, era preciso existir hasta allí, hasta el enmohecimiento, hasta la entumecencia, hasta la obscenidad"[7]. De este modo el Yo toma conciencia de que fue expulsado de su lugar de residencia, como que está "de más", sin cesar des-localizado por esta primera forma de alteridad que son las cosas mismas.

Cuando surge otro, esta negatividad del No-Yo se amplifica hasta la dimensión de un conflicto en el cual cada uno aliena la libertad y la trascendencia del otro. Desde que surge otro en el decorado de los objetos, incluso sin que me vea, se produce un trastorno en el Yo. Incluso a distancia, el otro penetra como un cuerpo extraño en el campo propio perceptivo y acarrea una progresiva desintegración: "Así de golpe apareció un objeto que me robó el mundo. Todo está en su lugar, todo existe siempre para mí, pero todo se ha deslizado por una huida invisible y coagulada hacia un objeto nuevo. La aparición de otro en el mundo corresponde a un deslizarse coagulado de todo el universo, a un descentramiento del mundo que mina por debajo la centralización que yo opero en el mismo tiempo"[8].

Este sacudimiento va a trastornar el Yo en su fundamento mismo, cuando el otro deviene sujeto que me mira. Para Sartre, la experiencia de la intersubjetividad se confunde en efecto con la de una mirada aguda y fulminante que objetiva y estupidiza a su prójimo. El prójimo, por su mirada, me clausura en el espacio cerrado de un enfrentamiento, me llena de vergüenza arrancándome de mi libertad solipsista. Descubriéndome por la vista, el otro me posee como una realidad punctiforme y expuesta. La hipertrofia del interior de la conciencia, que ocupaba el mundo sin límite, se hunde por la revelación que la conciencia tiene de un "afuera" que la limita. Por esta exposición a la mirada del prójimo, el sujeto se vacía y se encuentra llevado al rango de no importa qué objeto. El prójimo aca-

7. J. P. Sartre. *Le Nausée*. Le livre de poche, 1952, p. 181.
8. J. P. Sartre. *L'Être et le néant*. Gallimard, "Tel", 1981, p. 301.

ba de hacer irrupción como suprema alienación del yo mismo: "La mirada que manifiestan los ojos, de no importa qué naturaleza éstos sean, es puro retorno a mí mismo. Eso que aprehendo inmediatamente cuando escucho crujir detrás de mí, no es que haya alguien, es que soy vulnerable, que tengo un cuerpo que puede ser herido, que ocupo un lugar, y que en ningún caso puedo evadirme del espacio donde estoy sin defensa, incluso que soy. De ese modo la mirada es ante todo un intermediario que retorna a mí mismo"[9]. No sólo estoy condenado a desconocer la subjetividad del prójimo, sino además, sorprendido por su mirada, no descubro mi propia identidad más que en la experiencia petrificante de una objetivación. El prójimo se confunde de golpe con una potencia alienante, como yo mismo no accedo a mi yo, más que siendo otro, objeto y por tanto alienado. La alteridad penetra entonces en el yo, lo aplana, lo ahueca, como para vaciarlo de su substancia de ser. No se trata más de una "hemorragia" de ser intermitente, sino de un derrame continuo: "Aquí, por el contrario, la huida es sin término, ella se pierde en lo exterior, el mundo se desliza fuera del mundo, y yo no me deslizo fuera de mí; la mirada del prójimo me hace estar más allá de mi ser en ese mundo"[10]. El surgimiento del prójimo no es pues sólo una experiencia psicológicamente displicente porque me encerrara en los límites, porque me aplastara contra una superficie. El prójimo me confiere una naturaleza, poseyéndome como objeto bajo su mirada; y por esta naturaleza, el prójimo me despoja de mi trascendencia originaria, en suma, de mi libertad. El prójimo encarna así una potencia diabólica que me encierra en las tinieblas del mundo, que me arrastra a una infernalización dolorosa: "Si hay un Prójimo, cualquiera que sea, donde él esté, cualesquiera fueren sus lazos para conmigo, sin que incluso obrase sobre mí de otro modo más que por el puro surgimiento de su ser, tengo un afuera, tengo una naturaleza: mi caída original es la existencia del prójimo"[11]. Así el existencialismo sartreano asimila la condición humana a un aprisionamiento casi carcelario, cargado de cepos, fuente de torturas infinitas, figura de muerte: "El prójimo es la muerte oculta de mis posibilidades en tanto que yo vivo esta muerte como escondida en medio del mundo"[12]. "Por la mirada del prójimo, me veo como

9. *Ibid.*, p. 305.
10. *Ibid.*, p. 307.
11. *Ibid.*, p. 309.
12. *Ibid.*, p. 314.

congelado en medio del mundo, como en peligro, como irremediable. Pero yo no sé ni quién soy, ni cuál es mi lugar en el mundo, ni qué rostro posee ese mundo donde estoy vuelto hacia el prójimo"[13].

La catástrofe de la intersubjetividad resulta fuente de un sentimiento de facticidad absurda, de "derelicción" que H. Ch. Puech no duda en superponer al drama de la condición alienada de los gnósticos. Apoyándose más sobre Heidegger que sobre Sartre, subraya cómo la *Geworfenheit* moderna del *Da-sein* constituye el eco de esas experiencias de la abyección, incluso de la "deyección" del yo cautivo gnóstico, traducida por términos como *halein* y *rhiptein*. El ateísmo sartreano, por cierto, anula una de las dimensiones mayores del drama gnóstico, en la medida en que la alteridad acósmica divina refuerza el sentimiento de extrañeza de la condición humana. Como también lo subrayado H. Ch. Puech, para los gnósticos "lo que es revelado, no es 'el ser para el mundo' sino un ser que, estando en el mundo, no es del mundo, o —al menos para retomar las cosas desde el principio—, un ser que no quiere pertenecer al mundo y existir en vista y en función de él..."[14]. No por eso es menos cierto que la vergüenza sartreana, reveladora del ser objetivo para el prójimo, aparece como una especie de correlato psicológico del sentimiento de decadencia cósmica del gnóstico. La posesión por el prójimo resulta una suerte de resumen ontológico sobre nuestra condición toda entera. "La vergüenza es sentimiento de caída original no del hecho de que hubiera cometido alguna tal o cual falta, sino simplemente del hecho de que estoy "caído" en el mundo, en medio de las cosas, y que tengo necesidad de la mediación del prójimo para ser que yo sea"[15]. Como lo destaca B. T. Fitch, "ese sentimiento resulta pues de la conciencia de una suerte de desajuste ontológico, de la impresión de una distancia que hace que el hombre se sienta escindido —en tanto que conciencia— del decoro en el cual, sin embargo, está irremediablemente situado por la existencia de su cuerpo"[16].

De ese modo para Sartre, el conflicto destructor que estalla originariamente desde que el prójimo penetra en el campo de mi ser

13. *Ibid.*, p. 314.
14. H. Ch. Puech. *Op. cit.*, p. 206.
15. J. P. Sartre. *L'Être et le néant*, p. 336.
16. B. T. Fitch. *Le sentiment d'étrangeté chez Mairaux, Sartre, Camus et S. de Beauvoir*. Lettres modernes, 1964, p. 10.

hace, de hecho, imposible toda relación de amor, de simpatía y, *a fortiori*, de fusión. La relación no es más que el punto de partida de un proceso de negación del prójimo. Jamás pueden las conciencias alcanzar una suerte de equilibrio y, por tanto, de comunicación. Reducida a no ser más que esta cosa entre las cosas, mi conciencia no puede responder sino a una conducta invertida, de destrucción respecto del prójimo. Por una suerte de deslizamiento progresivo de la vergüenza hacia el masoquismo, hasta la posesión de un deseo sádico, la conciencia termina por apuntar al otro a través del odio mórbido. El yo no se libera entonces de la extrañeza del prójimo más que destruyéndolo a su turno. "En el odio, se me da una comprehensión de que mi dimensión de ser alienado es una esclavitud real que me viene de los otros. Es la supresión de esta esclavitud lo que se proyecta, ya que el odio es un sentimiento negro, es decir, un sentimiento que apunta a la supresión del prójimo y que, en tanto que proyecto, se proyecta conscientemente contra la desaprobación de los otros"[17]. El odio constituye pues la forma última de la mirada y toda mirada lleva inscripta en sí la negación de la libertad. El reencuentro de las conciencias es un juego indefinido de condena a muerte del espectador. Como lo ha subrayado E. Werner, "El prójimo es obligatoriamente para mí, ya aquel que me aliena, ya aquel que yo alieno. Entre nosotros no podría instaurarse ninguna coexistencia, si no es la del amo y el esclavo. Indefinidamente soy enviado del Prójimo-objeto al Prójimo-sujeto, y así recíprocamente"[18].

De ese modo para Sartre, a diferencia por ejemplo de Hegel, el enfrentamiento de las conciencias tampoco conduce a una suerte de dialéctica de la reconciliación. Por la lucha, cada conciencia permanece encerrada en su propia ciudadela asediada y el combate está condenado a una forma circular indefinida. Como todavía lo destaca E. Werner: "El carácter que reviste la lucha a muerte no podría ser más que la circularidad. El porvenir está vallado"[19]. De ese modo para Sartre, las cosas como los seres estamos encerrados en un tejido capilar negro y hostil, que nos penetra agrediéndonos; toda tentativa de escapar de esta desgarradura hipersensible no puede más que convertirse en proceso simétrico, en conducta de

17. J. P. Sartre. *Ibid.*, pp. 462-463.
18. E. Werner. *De la violence au totalitarisme: essai sur la pensée de Camus et de Sartre*. Calmann-Lévy, 1972, pp. 168-169.
19. *Ibid.*, p. 171.

exclusión, de destrucción de la alteridad. Antes de que Sartre ceda a la tentación de una redención por la acción política, su existencialismo se confunde con una sinopsis vertiginosa, aunque laicizada, de la caída. Pero, a diferencia de las concepciones gnósticas, no se ofrece ninguna esperanza de desalienación, de huida fuera del mundo hacia una luz salvadora.

LAS RAÍCES DEL ENCIERRO

Esas grandes líneas del substrato afectivo de los esquemas dualistas pueden ser observados también a través de diferentes estratos psíquicos que van desde la experiencia efímera de un temor pánico sin objeto, hasta formas de la esquizofrenia. La fenomenología del temor pánico manifiesta así, de modo menor, las líneas de fuerza de una vivencia que estructura toda aprehensión esquizoide del mundo.

El registro de las emociones de temor remite por lo general a la única reacción ante un adversario objetivo, un peligro real. En ese caso, tal como sutilmente lo analiza Pierre Kauffmann, la percepción de una amenaza, por ejemplo de un móvil dirigido a nuestra dirección, suscita una reacción de desplazamiento y de huida. Por la anticipación del movimiento del objeto, el sujeto da testimonio de un poder en el espacio, de lateralización, psíquica en un primer momento, física después. La amenaza es entonces levantada por el restablecimiento de una nueva distancia. La emoción induce pues a una nueva huida entre uno y otro de los actores. Esta forma de temor remite ciertamente a una impotencia momentánea del sujeto delante del obstáculo o del daño, pero la reacción adaptativa consiguiente da cuenta de la perseverancia del Yo, un sobresalto de identidad personal. La huida mantiene la distancia entre el agresor y el agredido y refuerza incluso la separación entre los elementos que se enfrentan.

Por el contrario, el temor pánico y angustiante comporta un desajuste profundo de la experiencia perceptiva, una inmovilización indefendible. El sujeto, congelado en su sitio por el agresor, está propiamente transportado. Entre el yo y el otro, la distancia y el choque frontal parecen irremediables. Pero —tal como lo destaca P. Kauffmann— este pánico delante del otro, cosa o persona, mani-

fiesta a menudo menos una propiedad objetiva del objeto, que una destrucción previa del sujeto. El temor angustiante del prójimo resulta en efecto de la nihilización del yo, de su propio retiro del mundo. Dicho de otro modo, no es lo móvil lo que me hace temer, sino que soy yo quien tengo miedo delante de lo móvil. El pánico no es más que el efecto de una ausencia de movimiento del yo. La emoción no nace, propiamente hablando, en el espacio exterior, sino en el espacio interior. El sujeto no hace más que experimentar "la prueba del desasimiento de su autonomía"[20]. El daño proyectado sobre el prójimo no está entonces más que en el límite de la expresión exterior de una dislocación interior. "Yo no tengo temor de un móvil porque se encamine en mi dirección, yo lo percibo como lanzándose en mi dirección porque tengo miedo"[21]. La angustia pánica hace entonces aprehender al prójimo como una amenaza en la misma medida en que el Yo abdica, se hunde anticipadamente. La relación con el prójimo resulta dramática porque el sujeto rompe de entrada toda relación, se sumerge en la incapacidad de organizar una conducta adaptativa. Cuando el yo no está más apto para asir su relación dinámica con el No-Yo, "el espacio entero es tomado, él cristaliza un espacio pánico"[22]. A fin de cuentas esta crisis del sujeto delante de la alteridad remite a "un decaimiento de la función significante"[23]; coagulado en una identidad exigua y torpe, el Yo no integra más la alteridad, con la cual debería componerse. El No-Yo no toma un rostro amenazante, no parece cuestionar mi propia identidad alienándola más que porque el Yo es ya "un ser perdido, arrancado del Prójimo y por eso hecho, privado de toda localización"[24].

Esta conducta emocional nos entrega así uno de los componentes esenciales del esquema del *agon* trágico que nutre el dualismo. La heterotopía no se profundiza en heterofobia, en temor pánico ante una diferencia, ante una alteridad más que si la identidad del Yo se fisura y distiende sus lazos con el mundo. El conflicto entre lo uno y lo otro no adquiere una dimensión dramática porque el sujeto intente abolir todo contacto de relación con otra cosa que él mismo, al precio de una negación mágica del mundo. La

20. O. Kautmann, *L'expérience émotionnelle de l'espace*. Vrin, 1967, p. 30.
21. *Ibid.*
22. *Ibid.*
23. *Ibid.*, p. 33.
24. *Ibid.*, p. 36.

oposición entre el Yo y el No-Yo se nutre del rechazo de la relación: la vivencia esquizomórfica resulta de una crispación unilateral sobre una disyunción: o la relación o el conflicto. Entre la fusión con el otro y su rechazo, no existe aquí ningún término medio, ningún tercero incluido. Y, a modo de corolario, el temor pánico suscita menos el confinamiento en un lugar cerrado que la impresión de ser expulsado de todo lugar, de perder todo punto fijo.

Esta aprehensión negativa del mundo exterior, del hecho de una suerte de implosión del espacio interior del sujeto, puede no ser más que puntual y accidental, aunque puede también señalar la presencia de un terreno esquizoide que, sin implicar efectos en cadena patológicos, favorece el retiro y el enclaustramiento del Yo y el rechazo de un afuera hostil. Bleuler, y después E. Minkovski[23], han relacionado esas conductas de levantamiento angustioso de la realidad a una constitución psicológica esquizoide. Ella suscita en los sujetos una especie de debilitamiento del entorno, de divorcio con el ambiente, que es como el revés de la constitución sintónica, caracterizada por vectores afectivos de exaltación y de participación con el medio cercano. Las reacciones afectivas e intelectuales sintónicas desarrollan tendencias extrovertidas y permiten al Yo ponerse al unísono con el medio, evitar oposición y conflicto. El tipo de constitución vital esquizoide, por el contrario, impulsa al Yo a una repetición lamentable de desacuerdos con los seres y las cosas y exacerba un umbral de intolerancia delante de una realidad extranjera. El mundo exterior es entonces vivido negativamente en la exacta medida en que, para la sintónica, el mundo es percibido como un Englobante atractivo.

La desvalorización del mundo exterior, el desprecio del No-Yo, el cortejo de reacciones diairéticas acompañan desde entonces esta matriz personal. El dualismo toma su lugar a partir del momento en que un ser se desprende progresivamente de la realidad exterior, reduce poco a poco su contacto con las cosas, evita su reencuentro y anula sus relaciones con ellas. De ese modo nace un proceso de disociación de las conductas adaptativas y relacionales; el temor a lo real conduce al exilio, la angustia del exilio refuerza el corte y las proyecciones pánicas hasta la huida de eso que, al final, no es más —según la expresión de B. Bettelheim— que una "forta-

23. Ver E. Minkovski. *La schizophrénie*. Payot, 1927; *Le temps vécu*, Delachaux-Niestlé, 1969.

leza vacía"[26]. Cuando la pérdida de contacto se estabiliza, se solidifica, el sujeto cede entonces a la alienación y se encierra en un autismo mórbido, que constituye en alguna medida el brote, el más avanzado, pero también la forma extrema de degeneramiento de esquemas esquizomorfos.

Henri Ey, al igual que E. Minkovski, han llevado la atención al cuadro de este estrechamiento del espacio vivido de los psicóticos, que sigue a la ruptura de sus lazos con el *Umwelt*. Nacido de la superficie de las primeras angustias y propagándose hasta el delirio de persecución, de desposesión o de despersonalización, esta alienación reposa menos sobre la desrealización del No-Yo que sobre la imposibilidad de coexistir con él. La exterioridad no es negada, sino transformada en alteridad agresiva contra la cual el sujeto se agota en defenderse antes de sucumbir. Según H. Ey, en la alucinación de voces, por ejemplo, el sujeto se siente, en su lenguaje o en su pensamiento, penetrado por otro, cuya fractura no puede ser alcanzada más que bajo la forma de una violencia desordenada y peligrosa. "Ese mismo 'mundo exterior' no puede ser vivido sino como una irrupción, una invasión, una penetración en el interior de sí en el espacio cerrado de la representación, el objeto de su pensamiento entra en el campo de la experiencia del sujeto como un cuerpo extranjero. La alucinación es una violación"[27].

La alteración se transforma en alienación profunda cuando esta debilidad del Yo linda con una verdadera metamorfosis psicótica, cuando el Yo se deja fagocitar por el otro, para no ser más que uno con él. La dualidad se hunde, el otro entra en él, la identidad del sujeto ha sido subvertida y ocupada por el otro y se ve radicalmente deshecha. "El yo autista no cae en el interior de sí mismo más que perdiendo con su mundo la misma forma de sus relaciones orgánicas"[28]. La esquizofrenia lleva pues a los límites un proceso cuyo sentido general se percibe ya en la superficie de la afectividad pánica. Según la relación fenomenológica de E. Minkovski —que retoma el análisis de P. Kauffmann— la forma aguda de patología esquizofrénica se aclara esencialmente en y por el autismo, es decir, por el desprendimiento del Yo con lo real. La descomposición silenciosa de la interioridad es inseparable de la huida afuera, a una

26. B. Bettelheim. *La forteresse vide*. Gallimard, 1967.
27. E. Ey. *La conscience*. PUF, 1963, p. 93.
28. *Ibid.*, p. 283.

exterioridad negativa, en la medida en que los dos procesos derivan de la misma pérdida de contacto vital con la realidad: "perdiendo el contacto con la realidad, el individuo lo pierde necesariamente consigo mismo y también de modo inverso. No hay dos pérdidas, sino una sola, de igual modo como no hay dos realidades, sino sólo una. Uno no 'siente' más, sino que se siente no más. Se rehúsa la realidad, pero de esta manera también se rehúsa uno mismo. La modificación abarca simultáneamente el Yo y el mundo en el cual ese yo vive"[29]. En la esquizofrenia el debilitamiento, después el deterioro de las relaciones con la alteridad, conducen al paciente a instalarse en el conflicto y en las antítesis irrnóviles: "todo acto de la vida es encarado desde el punto de vista de la antítesis irracional del sí y del no, o mejor, del bien y del mal, o de lo permitido y de lo defendido, o de lo útil y de lo dañino. Hablamos en ese sentido de actitud antitética. Ella es el resultado de una falta de sentimiento irracional de armonía consigo mismo y con la vida..."[30]. De este modo la alteridad, lejos de zozobrar en una suerte de indiferencia, entra en el juego conflictivo creado por la propia desmovilización del yo. "De acuerdo con la actitud antitética, toda fuerza extranjera que provenga desde fuera y que quiera ejercer su influencia sobre el individuo es registrada por aquél como un golpe perpetrado contra su personalidad; allí donde la experimenta, se siente arrastrado y ve en eso una catástrofe. El compromiso o el arrebato parecen ser la única rúbrica bajo la cual puede registrar las influencias que vienen desde fuera"[31]. Ese sentimiento de extrañeza no puede desde entonces más que reforzar un egocentrismo autista. A medida que se instala en una profusión onírica o en un vacío mental, que practique un autismo rico o pobre, el Yo se separa del mundo y persigue una actividad solitaria. De ese modo, la esquizofrenia testimonia, de manera ejemplar, un proceso circular de ruptura entre los polos opuestos del Yo y del mundo, acompañada de una activación de las representaciones de heterogeneidad. La "carencia afectiva" crea una especie de "agujero" en el psiquismo que el sujeto compensa mediante una producción defensiva de representaciones marcadas por seres y cosas.

Esta puesta en perspectiva de las conductas patológicas y de las conformaciones de representaciones dualistas no puede cierta-

29. E. Minkovski. *Traité de psycho-pathologie*. PUF, 1966, pp. 537-538.
30. E. Minkovski. *La schizophrénie*, p. 109.
31. *Ibid.*, p. 111.

mente conducir a asimilar todo pensamiento dualista a una forma de desorden mental. El cuadro de la esquizofrenia, e incluso el de la constitución esquizoide, no bastan para dar cuenta de las conductas esquizomórficas del pensamiento. Porque como lo subraya Cl. Bruaire, "la esquizofrenia es enfermedad, no el producto de una deducción. Frente a la patología, no podría aclarar o confirmar esta filosofía"[32]. Sin embargo, no puede impedirse destacar que la alienación que se da en la representación, a menudo espectacular, en la agonística dualista, presenta cierta analogía con la alienación patológica de la esquizofrenia. De igual modo si, en ese último caso, el mutismo autista no autoriza un discurso diabólico, tampoco llega a designar la potencia agresiva del mundo exterior contra la cual uno refuerza la defensa; los dos escalones de formulación del dualismo dramático permiten escuchar el eco de una misma des-realización del mundo[33]. En los dos casos, la relación con el mundo se quiebra, la medida de la diferenciación de las formas se reduce, la alteridad se endurece a medida que la identidad personal se debilita. Georges Devereux ha puesto el acento sobre ese paralelismo afectivo e intelectual esquizoide y propone hacer de la nosología esquizofrénica una suerte de laboratorio que permita diagnosticar mejor las líneas de fuerza mental del pensamiento esquizomorfo[34]. El dualismo de la representación no constituye entonces una organización mental contrastada, apta para seguir las sinuosidades y los movimientos de lo real. Se impone precisamente cuando la conciencia se repliega sobre un plano de salvamento mínimo de la diferencia, tan frágil que nunca alcanza a mantener la distinción de lo Mismo y de lo Otro. La patología esquizofrénica permite de ese modo desmontar la retórica pomposa de la alteridad de la que a veces se reviste el pensamiento heterogenizante y desata sus ligaduras, al menos indirectas, con una visión reductora y asténica de la diferencia. Del pánico efímero al callejón sin salida mórbido del autismo se difracta un espectro de esquemas esquizomorfos y conflictivos, cuyos comportamientos intelectuales dualistas reconducen las grandes configuraciones. La patología no hace más que poner al descubierto matrices ocultas de la lógica general del imaginario del encierro.

32. Cl. Bruaire. *La philosophie du corps*. Seuil, 1968, p. 54.
33. J. Gabel, inspirándose en H. Ey aproxima la des-realización esquizofrénica de las imágenes sartreanas. Ver *La fausse conscience*. Éditions de Minuit, 1962, p. 184 ss.
34. G. Devereux. *Essais d'ethnopsychiatrie générale*. Gallimard, 3a. ed., 1977, p. 230.

CAPÍTULO 3

DE LA TIERRA PROMETIDA AL OESTE AMERICANO

Las imágenes matrices de una cultura conocen transformaciones internas a través del tiempo y pueden circular de una cultura a otra al precio de hibridaciones imprevistas. Se puede de este modo ilustrar las metamorfosis de un atlas de imágenes, sus coeficientes de resistencia al cambio y a variaciones, por las vicisitudes de la imaginería bíblica de la Tierra prometida luego de la conquista de las Américas. En efecto, el mitema de este espacio-tiempo mesiánico, que constituye el nudo del imaginario religioso bíblico, se ha convertido también en el nudo mito-dinámico del imponente movimiento migratorio de los europeos hacia el oeste del Atlántico y, por tanto, de la gestación de nuevos estados trans-atlánticos, francófonos, angloparlantes, iberófonos o lusófonos. En consecuencia, el imaginario colectivo del Nuevo mundo, tal como se constituye a partir del siglo XV, puede ser considerado como un laboratorio experimental de múltiples transformaciones, hibridaciones y juegos de espejos de imágenes bíblicas. El devenir de esas imágenes religiosas, a partir de la penetración de los europeos en América, debe pues permitir comprender mejor los procesos de metamorfosis de imaginarios, tanto mejor cuanto se dispone de un conjunto de materiales, ya sociológicos, ya literarios.

Nos proponemos, pues, bosquejar algunas figuras de esta metamorfosis, limitándonos únicamente al área anglosajona de la América del norte[1]. ¿Cuál es entonces la ubicación del mito de la Tierra

1. Ver, *Le rencontre des imaginaires entre Europe et Amériques*, (bajo la dirección de J.-J. Wunenburger), L'Harmattan, 1993.

prometida en la historia estadounidense? ¿Bajo qué formas ha podido atravesar el Atlántico? ¿Cómo se asegura su eficacia y la de su empresa? ¿De qué maneras ha afrontado los mitos autóctonos? A través de esos caminos sesgados, se puede esperar desembocar en las múltiples figuras y estaciones del mito mesiánico, poner al día la formación de un sincretismo típico de imágenes, que viene, en particular, de eso que la cuenca semántica del imaginario americano mezcla en un sorprendente *melting pot*, los imaginarios salidos de Jerusalén, de Atenas y de Roma.

Los estereotipos constituyen ciertamente la forma recortada y fría de los mitos, pero ellos a menudo retienen de éstos el nudo indivisible, el átomo simbólico del imaginario, por eliminación de las derivaciones y de las arborescencias contingentes. La imagen estereotípica, sobre todo si es negativa y crítica, arriesga hacer brotar, incluso al precio de desviaciones, un invariante simbólico particularmente pregnante. La presencia y el impacto de un mito en una cultura pueden entonces estar detectados ya por el estudio de estereotipos culturales, que arrastran a la vez error y verdad. Al nivel más superficial, los estereotipos suministrados por los europeos a los americanos, ¿no nos darían excelentes indicaciones sobre el imaginario bíblico del continente norteamericano?

Es significativo, en efecto, que el antiamericanismo europeo contemporáneo[2] descanse sobre una crítica invariable, fundada sobre la inspiración mesiánica bíblica y sobre sus efectos nefastos, incluso devastadores. De múltiples signos, como los fundamentos religiosos del derecho constitucional o el rol casi soteriológico jugado por el dinero en los negocios, testimoniarían de este modo la persecución imaginaria de una conquista, la de una nueva nación santa. A este respecto, el utopismo religioso, definido como la espera y la instauración de una tierra sin mal al final de los tiempos históricos, sería responsable, entre otros hechos, de la pérdida de la forma política estatal, de la consecuente negación de lo trágico en la historia, y, finalmente de la atrofia del imaginario colectivo. Para muchos analistas, la creencia americana en la utopía conduciría, por ejemplo, a una autolegitimación global de su ser colectivo, que vuelve imposibles todas las verdaderas alteridad y alternativa históricas. "La

2. El anti-americanismo francés se expresa a través de representantes tan opuestos ideológicamente como Gabriel Matzneff, Alain de Benoist, Jean Baudrillard, Régis Debray, etc.

América, consumidora de sub-héroes, no sabe qué es la historia y todavía no ha tenido un héroe histórico novelístico. Se diría que el pueblo americano, que la materia-pueblo americano, no está hecho para configurarse en la historia, del mismo modo como tampoco tiene voluntad de potencia y de destino histórico"[3]. Por la misma razón, el imaginario colectivo americano estaría, paradójicamente, privado de una memoria profunda, de un sentido del pasado arcaico, de un gusto por lo porvenir. "La América exorciza la cuestión del origen, no cultiva origen ni autenticidad mítica, no tiene pasado ni verdad fundadora. Ella vive en una actualidad perpetua"[4]. Totalmente inscritos en el espacio, los Estados Unidos ignoran o anulan la duración, se sitúan de golpe en un hegelianismo del fin de la historia. Es por eso que "el principio de la utopía realizada explica la ausencia, y además la inutilidad, de la metafísica del imaginario en la vida americana"[5]. De este modo, pues, la americanofobia europea denuncia ante todo en el imaginario de la nación americana, el papel tomado por un mito escatológico judeocristiano, devenido coextensivo a la totalidad de una sociedad.

MITO Y ESCRITURA

En la actualidad se puede cambiar de punto de mira y acercar más finamente este imaginario bíblico pasando de la iconoclasia extrema, de origen europeo, al estudio de algunas expresiones literarias, propiamente anglosajonas, en particular de inspiración esotérica. En efecto, una gran parte de la escritura novelística americana del siglo XIX (*La letra escarlata* de Hawthorme en 1850, *Moby Dick* de Melville en 1851, *Walden o La vida en los bosques* de Thoreau en 1852), donde lo religioso no parece tener una función temática particular, no podría comprenderse fuera de la sobredeterminación de los materiales simbólicos extraídos de la Biblia, del que esa novelística busca al mismo tiempo liberarse por medio de una técnica de deconstrucción. Es por eso que la escritura literaria de esos textos se presenta por lo general como un ejercicio de travestimiento barroco, incluso cabalístico, de un texto latente, que, a la exégesis, no es otro que la mitología histórica, traída y compartida por los

3. J. Cau. *La grande prostituée*. La table ronde, 1974.
4. J. Baudrillard. *Amérique*. Livre de poche, 1988, p. 76.
5. *Op. cit.*, p. 83.

puritanos americanos, peregrinos del Dios bíblico en marcha hacia el nuevo mundo. Desde entonces, aun cuando esas obras se presentan en la superficie como un retorno filial a un gran Libro, la Biblia, no buscan de hecho sino emanciparse de las letras y de las figuras, hasta inscribirse en ocasiones en la obra acabada, una suerte de Contra-Biblia. Como lo han mostrado, por ejemplo, los trabajos de V. Sachs, el relato de *Moby Dick* esconde una arquitectura simbólica de extrema complejidad, inspirada en un esoterismo sabio (nombres, letras, cuadrado mágico, grafismo, etc.), cuyos fundamentos se hunden directamente en los primeros relatos del Génesis. Pero en cada detalle Melville deconstruye el sentido religioso para oponerle una visión alternativa y pagana de la humanidad, que funciona como un mensaje violentamente subversivo con respecto a una América totalmente identificada con la Biblia. *Moby Dick* deviene entonces, para el escritor, una suerte de caballo de Troya en la fortaleza judeo-cristiana. "Melville cuestiona no sólo todos los valores de la civilización americana, sino los mismos fundamentos de nuestra civilización judeo-cristiana; *Moby Dick*, por sus alusiones simbólicas y codificadas de la Biblia, se convierte en la Contra-Biblia de Melville... Él niega la perfectibilidad del hombre, anula la noción de tiempo histórico y la progresión lineal para volver al tiempo cíclico del eterno retorno"[6].

Sin duda alguna, aún puede irse más allá y sostener que la escritura deviene en muchos escritores americanos el único medio para escapar de un territorio imaginario cerrado, a fin de conquistar un más allá sin límites. Porque, según la palabra de Arthur Bird, si la América está limitada al norte y al sur por los hielos árticos y antárticos, tiene al este el Este del Génesis y al oeste, el Juicio final[7]. Escribir se convierte entonces en un medio para poder escapar de la comunidad de santos y elegidos, encerrados en su *settlement*, en contacto permanente con un Dios bienhechor que los acompaña providencialmente en su última misión redentora.

P. Y. Pétillon sugiere esta transformación del mito de la peregrinación bíblica: en primer lugar, congelado a través de la vivencia, cuando los inmigrantes se han convertido progresivamente en sedentarios y ciudadanos americanos, puede ser reactivado por la escritura, a partir del espacio geopolítico mismo (Whitmann, Kerouac, etc.). Porque la Utopía de la Tie-

6. V. Sachs. *La contre-bible de Melville, Moby Dick déchiffré*. Mouton, 1975, p. 15.
7. P. Y. Pétillon. *La grand-route*. Seuil, 1979, p. 33.

rra prometida, en el sentido propio de *Nowhere*, si no puede concretarse en ninguna parte, siempre puede impulsar a ir más lejos. El viaje es entonces menos repetición de la salida de Egipto, que deseo de escapar del encierro de una Ciudad puritana. En ese sentido, el espacio americano es bien ambivalente: para unos, es punto de llegada, bahía de felicidad, estricta réplica de la Tierra prometida, donde el pueblo elegido por Dios puede finalmente encontrar la paz luego del exilio y de haber atravesado el desierto; para otros, por el contrario, se presenta más bien como un espacio ilimitado, sublime, que expulsa siempre a un nuevo fuera de sí, obliga a volver a partir hacia el gran desierto. El escritor es precisamente quien transfigura el imaginario comunitario, para hacerlo extensivo a la inmensidad, para arrancarlo de la cuadrícula, de los límites donde debía enraizarse la Santa Alianza. La religión de los ancestros, la genealogía hebraica deviene a partir de entonces una suerte de cama de Procusto, que trata de estallar a la dimensión de un nuevo mundo, que es también el mundo de una historia anterior, el de un caos que antecede a todo contrato divino. Entre el tiempo santo, construido por el hombre de memoria, y el espacio salvaje del hombre de los bosques, la utopía pasa de la clausura a la apertura. Los paisajes americanos son entonces "el espacio blanco que las ficciones vendrán a recubrir, dándose ellas mismas como cantones de espacios toscos, *epos* no de la historia, sino del espacio, un estanque (*Walden*), una gran ruta (*Hojas de hierba...*), un río (*Huck Finn*), un monstruo-continente (*Moby Dick*) concurren no a otras ficciones, sino a los monstruos y maravillas del paisaje americano, haciendo de Whitmann a Thomas Wolfe y a su gargantuesco mugido continental, el inventario del continente"[8].

La literatura deviene así el transfigurador de un mito original, y por lo mismo, a contrapelo, resulta precisamente el indicador de la pregnancia imaginaria de la espacio-temporalidad puritana. Esta huida, que es incluso utopía, pero reabierta, descontractualizada, se nutre de una suerte de búsqueda gnóstica, de acosmismo panteísta, donde uno deambula, vagabundea, porque al final, término a la vez temporal y espacial, es sin final. La América intenta entonces, a través de la escritura, cumplir su historia y escapar de ella, historia que se confunde con el mito de una caída o de un exilio y de una redención consumada en torno de un incoercible deseo de territorio sagrado.

8. *Op. cit.*, p. 110.

Nada muestra mejor esta bipolaridad que la posición, en el imaginario americano, de la intraducible noción de *wilderness* —'desierto'—: por una parte, para las primeras generaciones, representa, como lo ha mostrado Pétillon[9], el equivalente del desierto bíblico, puesto que traduce los términos hebreos de *to-you, midbahr garahvah*"[10], donde uno se refugia, antes del fin de los tiempos, el lugar de la revelación y el tiempo de una experiencia espiritual; pero, por otra parte, progresivamente, deviene el espacio salvaje, malhechor, de fuerzas indómitas contra las cuales es preciso protegerse mediante un cercado, la plantación. Se trata entonces de oponer al tiempo de la historia santa, una naturaleza rebelde e inquietante, en un sentido pagano. La *wilderness* testimonia pues esta oscilación del imaginario americano entre una percepción abrahámica de la tierra santa, bendecida por Dios, y una percepción pagana, donde lo sagrado es inseparable de fuerzas a la vez fascinantes y espantosas.

EL ESCENARIO MESIÁNICO

La novelística del siglo XIX nos manifiesta así, por un juego de espejos, de anamorfosis y de anagramas, una estructura narrativa, un mito histórico, bien conocido, que acompaña la historia del poblamiento americano, desde los primeros viajes de descubrimiento hasta los movimientos de éxodo sociales, contemporáneos de la utopía socialista industrial. Porque este fabuloso nacimiento de una nueva civilización a través de migraciones continuas es, ante todo, la realización de un escenario mítico, con un componente católico en el mundo latino y protestante en el mundo anglosajón. Todos los actos —del viaje, del descubrimiento, del poblamiento—, encuentran efectivamente en los creyentes religiosos bíblicos, su prototipo espacio-temporal, y por tanto sus mitos fundadores. Porque América juega el rol de un nuevo Mundo, tanto desde el punto de vista espacial, porque era desconocida, cuanto temporal, porque aparece como umbral, punto de ruptura, como acontecimiento de una nueva era, que tiene necesidad, por consiguiente, de su justificación normativa. Esta mitificación bíblica opera para todas las secuencias

9. P. Y. Pétillon. "La plantation dans la Wilderness", in E. Marienstras, B. Karkok, *Autre temps, autre espace*. Presses Universitaires de Nancy, 1986, p. 41.
10. *Op. cit.*, p. 36.

de ese drama mesiánico, y va a inspirar el relato canónico, vehiculizado por los primeros pastores (John Winthrop, John Cotton, John Davenport, etc.), y luego, por los Padres fundadores de la Nación, después de la independencia[11].

Si uno puede, como Pétillon, distinguir un gran escenario, la historia completa desde el exilio del jardín del Edén hasta la redención del último día, y un escenario corto, que se limita al calendario espasmódico de los últimos días[12], los relatos de los momentos de la gesta colonial están de acuerdo con la memoria bíblica:

- en primer lugar, la expatriación de Europa, sobre la base de miserias y de guerras —religiosas o civiles—, es vivida como la huida de los hebreos fuera de Egipto, fuera de un país de desdicha y opresión;
- la travesía del Océano es asimilada a la travesía del Mar Rojo y del desierto, y, en consecuencia, como una prueba destinada a sopesar la fe de una comunidad;
- el descubrimiento del país norteamericano confirma la descripción profética del ingreso al país de Canaan, de la Tierra prometida;
- la fundación ulterior de la nación deviene una obra piadosa, que debe ser el testimonio de la victoria universal del bien sobre el mal. "América ha sido designada por la providencia para ser el teatro donde el hombre debe alcanzar su verdadera estatura, donde la ciencia, la virtud, la libertad, la felicidad y la gloria deben abrirse en la paz"[13]; y Thomas Paine profetiza que la independencia respecto de Inglaterra será el acontecimiento más importante de la humanidad después de Noé: "Estaríamos en condiciones de recomenzar la historia del mundo. Una situación semejante a aquélla no conocemos que se haya presentado desde la época de Noé hasta nuestros días"[14].

11. E. Marienstras cita en particular a: Charles Chauncy. *Trust in God*, en 1770; Judah Champion. *A brief view of the Distress*, 1770; Abiel Abbot. *Traits of Resemblance*, 1799; Enos Hitchkoch. *A Discours*, 1786 pero también Crevecoeur, Benjamin Franklin. Ver *Les mythes fondateurs de la nation américaine*. Éditions Complexe, 1992, p. 77.
12. P. Y. Pétillon. "La plantation dans la Wilderness". *Op. cit.*, p. 36. Ver también E. Marienstras. *Op. cit.*, p. 61 ss.
13. John Adams, citado por E. Marienstras. *Op. cit.*, p. 96.
14. Thomas Paine. *Le sens commun*. Aubier, p. 163.

En todas esas expresiones se encuentra la misma referencia mítica a la Biblia, destinada a autentificar los acontecimientos contemporáneos. La narración mito-histórica conduce de este modo a relacionarse a una filiación paradigmática que no puede ser más que la de los hebreos. Así, para Thomas Jefferson, en 1805: "Yo tendría, yo también, necesidad del favor del Ser supremo en las manos del cual estamos y que ha conducido a nuestros ancestros, como Él lo ha hecho para el antiguo Israel, de sus tierras natales hacia ese país que tiene abundancia de todo aquello que es necesario y útil para la existencia"[15]. Israel juega así el rol del pueblo fundador, situado *in illo tempore*, y del cual importa repetir la historia[16], para asegurar la confirmación de la vivencia real en el sentido trascendente, garantizada por una Revelación. La imaginería vetero-testamentaria deviene el mito cosmogónico, la lengua original, que autentifica que la historia dolorosa y aventurera persigue un fin previamente trazado, prefigurado.

A ese propósito, paralelamente, se desarrolla en los siglos XVI y XVII, una mitología lateral, subsidiaria, que se esfuerza en traducir en términos de historia los datos del mito de fundación religiosa. Es así como se ve proliferar en Europa genealogías fantásticas que apuntan a hacer descender a todos los pueblos autóctonos americanos del primer Adán, o a ver en los indios descendientes dispersos del Pueblo elegido. "Hacia 1650, los mejores sabios de Amsterdam descifraban todavía la Historia del mundo a la luz del Antiguo Testamento. Los israelitas de las Provincias Unidas los reconfortaban en esta convicción. Manasseh ben Israel, el más erudito de entre ellos, identifica a los amerindios con las diez tribus judías desaparecidas. El obispo francés Génébrad, en el siglo precedente, ya los había conducido directamente del Éufrates al Labrador. Para Manasseh, que asimilaba los templos incas a sinagogas y descubría entre los precolombinos la mayor parte de sus costumbres y de sus creencias, Isaías indicaba claramente que una flota judía había poblado Nueva España y el Perú a partir de China."[17] Esta mitologización bíblica no hace más que continuar la imaginería adámica que C. Colón ya utilizaba en su carta sobre el lugar del descubrimiento, para describir a los primeros indios.

15. *Segundo discurso inaugural*, citado por E. Marienstras. *Op. cit.*, p. 86.
16. Ver M. Eliade. *Le mythe de l'éternel retour*. Gallimard, "Idées".
17. J. Solé. *Les mythes chrétiens de la Renaissance aux Lumières*. Albin Michel, 1979, p. 132.

TEJIDO DE LO PROFANO Y DE LO SAGRADO

Esta imaginería puritana y nacional está, con todo, lejos de ser homogénea, unitaria, isomorfa; no solamente resulta de una hibridación sutil de diferentes mitemas bíblicos, sino sobre todo es el resultado de una intertextualidad simbólica, entre, por un lado, las sagradas Escrituras —vetero y neotestamentarias—, y, por el otro, una escritura mesiánico-utópica, salida del Renacimiento europeo, que filtra y redinamiza los mitos originales[18]. Porque la aventura histórica de la colonización americana parece participar de un ajuste de dos Libros, uno sagrado y el otro profano, que lo somete a una doble polaridad:

- una, tomada en forma directa por intermedio del calvinismo, con la cultura bíblica, mesiánica, judía y sobre todo, apocalíptica cristiana; la misma se desarrolla ante todo sobre el modo de una realización inmediata del *millenium*, del reino crístico sobre la tierra. Los primeros fundadores han sido llevados por un entusiasmo milenarista, que se apoya sobre una exégesis sabia de señales anunciadoras. "Desde 1640, los colonos de Milford, en el estado de Connecticut, justificaban por su calidad de santos y de elegidos del Señor omnipotente su manumisión sobre la tierra de los indios. Sesenta años más tarde, Samuel Sewall, magistrado de Boston de espíritu fuertemente pragmático, en cierto modo burgués, consagrará todavía innumerables obras al desciframiento de las revelaciones bíblicas. Ellas mantenían en torno de él la esperanza en un próximo fin del mundo cuya imagen atormentaba las conciencias aún más que la de la muerte individual"[19];
- La otra, consiste en una reconfiguración del biblismo mesiánico mediante la nueva cultura utopista. Las nuevas utopías europeas (*L'utopie* de Tomás Moro data de 1518) aparecían en efecto como reservorios de topografías ideales, las que —mediante la escritura y el libro profanos— desvían, suspenden la impaciencia apocalíptica y milenarista; ellas permiten, ante todo, desplegar óptica, escenográfica, espectacularmente configuraciones sociales donde se mezclan la parábola evangélica de la Iglesia, las comu-

18. Sobre la especificidad de la escritura mesiánico-utópica, ver nuestra obra, *L'utopie ou la crises de l'imaginaire*, Éditions Universitaires, 1979.
19. J. Solé. *Op. cit.*, p. 93; ver también el poema de Frenoau citado en E. Marienstras. *Op. cit.*, p. 86.

nidades monacales cristianas, los paraísos, la Edad de oro y las Islas bienaventuradas de los antiguos, para formar un género nuevo[20]. La utopía, como los mesianismos, opuesta al mal dominante en la historia, a la distopía, enlaza entre tanto naturaleza panteísta y racionalidad urbana política, sirviendo así de trama a experiencias comunitarias autónomas. Nadie duda que esos laboratorios sociales van a servir de modelos a numerosos grupos de emigrados para fundar, más allá del Atlántico, tanto al norte como al sur, reductos, colonias, plantaciones[21]. T. Todorov evoca a ese propósito, para el área mejicana, cómo el obispo Vasco de Quiroga organiza los primeros pueblos aplicando el fruto de sus lecturas, la Biblia, pero también las *Saturnales* de Luciano con el mito de la Edad de oro y sobre todo, Tomás Moro[22]. Al puritanismo bíblico va entonces a ajustarse u oponerse, según las filiaciones intelectuales, un hedonismo naturalista que, a menudo, se revela más afín al nuevo entorno americano, al conjunto de sus matrices oníricas, hechas de telurismo, de vitalidad, de corporeidad, de sexualidad, etc.

De este modo, el imaginario social de los expatriados europeos se nutre del Libro sagrado, del Génesis, del Apocalipsis, pero también del utopismo renacentista, menos dramático, más humanista, más apto para domesticar una naturaleza todavía llena de dioses. Por ello el imaginario de la conquista vuelve a enlazar los mitos pastorales y bucólicos del Paraíso perdido, de la Arcadia, etc., con muchos sabores paganos[23].

UNA HIBRIDACIÓN DEL MITO BÍBLICO

¿Cómo explicar entonces esta perennidad sin precedente del *mythos* bíblico? ¿No será el efecto de una aglutinación de imágenes, de una plasticidad simbólica, que permite a los mitemas superponerse y reforzarse mutuamente? Las configuraciones espacio-temporales de origen bíblico, ¿no estarían dotadas de propiedades mitogénicas particularmente fecundas?

20. Ver, entre otros, los análisis de André Prévost. *L'utopie de More*. Mame, 1979. Y de G. Lapouge. *Utopie et civilisation*. Flammarion, "Champs", 1978.
21. Ver R. Creagh. *Laboratoires de l'utopie*. Payot, 1983.
22. T. Todorov. *La conquête de l'Amérique*. Seuil, "Points", 1991, p. 244.
23. Ver E. Marienstras. *Op. cit.*, p. 79 ss.

En primer lugar, la Biblia comporta un atlas de tierras salvíficas que, bien dispuestas en una linealidad cronológica, permiten sacralizar múltiples lugares metahistóricos. Es innegable que los emigrados se sienten en primer lugar comprometidos por la profecía de la Tierra prometida por Dios, verdadero atlas umbilical de la historia santa: "El Eterno, tu Dios, va a hacerte entrar en un buen país, un país de torrentes, de fuentes y de aguas profundas que brotan en valles y montañas; un país de trigo, de cebada, de viñas, de higueras y granados, un país de olivos, de aceite y de miel; un país en el que no comerás más el pan de la miseria y en el que no te faltará nada; un país cuyas piedras son de hierro y de cuyas montañas extraerás el bronce. Tú comerás y te sentirás satisfecho, y tu bendecirás al Eterno, tu Dios, por el hermoso país que te habrá dado"[24]; pero el imaginario migratorio mira de lejos fácilmente la Tierra prometida, en tanto que espacio de salud, con el jardín del Edén o el arca de Noé, en tanto que espacios de memoria; dicho de otro modo, anuda fácilmente la tierra cosmogónica y el espacio escatológico. A ese propósito, la imaginería bíblica, colaborando en grado sumo en representar la sacralidad de los lugares naturales, permite también atribuir una simbólica, fuertemente ambivalente, a los espacios urbanos. Porque si en la Biblia la ciudad es a menudo un lugar maldito[25], ella beneficia también, a través de su filiación simbólica con la ciudad espiritual de Jerusalén, una valencia de beatitud que, tal vez, no deja de incidir sobre los mitos a la vez negativos y positivos de la ciudad americana. La Biblia permite de ese modo santificar o diabolizar un largo espectro de modos de habitación americanos, tanto rurales como urbanos, que no disponen, a causa de su juventud, de un patrimonio simbólico como para tomarlos en cuenta.

Luego la Biblia, sobre todo a través de la tradición cristiana, genera una temporalidad a la vez mesiánico-apocalíptica y, *stricto sensu*, utópica, es decir, asintótica a los tiempos históricos. Dicho de otro modo, el imaginario bíblico permite a la vez adornar el tiempo histórico mediante prefiguraciones de acontecimientos inminentes y de imaginalizar los tiempos metahistóricos, que son la condición de una perfección y de una felicidad puramente espirituales. El tiempo mítico oscila entonces entre el aquí y el ahora, lo próximo y lo

24. *Deuteronomio*, 8, 7.
25. Ver J. Ellul. *Sans feu ni lieu, signification biblique de la grande ville*. Gallimard.

inminente, y el en ninguna parte, totalmente fuera del tiempo (utopía). En suma, la imaginería bíblica se desliza sin cesar a lo largo de un eje móvil que separa la condición acabada donde tienen lugar acontecimientos físicos y una supraexistencia infita que corresponde a la redención realizada, a la eternidad. Esta maleabilidad permite a la vez hacer de esto un motor de la historia y una herramienta de escape de la historia, la fuente de un compromiso activista y de un escapismo místico.

Por último el imaginario bíblico, en su destino cristiano occidental, ha permitido aculturar la imaginería pagana, greco-latina, asegurando de este modo una subreimpresión simbólica unificadora[26]. Efectivamente por eso el imaginario bíblico americano puede fácilmente integrar los mitos antiguos (Islas afortunadas), particularmente aptos para asumir la alteridad autóctona y, bajo su forma política, asegurar el sincretismo entre la comunidad del pueblo elegido y la de la sociedad civil romana, por ejemplo, que ha inspirado en especial a los juristas americanos.

La historia americana y, en particular, estadounidense, ilustra pues la fuerza dinamogénica de los mitos soteriológicos de la Biblia, en particular de la Tierra prometida que se enraíza en toda la conquista del oeste americano. Pero si esos relatos, mediados por el milenarismo apocalíptico cristiano, han podido animar y guiar una aventura histórica de tal amplitud, puesto que son el fundamento del Estado imperialista, el más poderoso de nuestro tiempo, y son en ese sentido la réplica exacta invertida de la diáspora judía, antes de que ella encuentre su Estado, es menos por simple conservación de un patrimonio simbólico, que por una perpetua reactivación e hibridación de imágenes: milenarismo apocalíptico cristiano, utopismo literario materialista del Renacimiento, acentuación dramática calvinista, juego de espejos y de sincretismo con las mitologías paganas y panteístas autóctonas, deconstrucción, en fin, por la escritura literaria moderna en el interior mismo de la cultura americana.

La evaluación crítica, simbólica y política, con consecuencias en esta mitohistoria, a saber, el nacimiento, la expansión y la dominación universal de una Nación puritana y bíblica, nos vuelve atentos al hecho de que los mitos religiosos, aquellos de tierras y tiem-

26. Ver M. Eliade: *Op. cit.*

pos de redención y beatitud —al igual que todo mito—, oscilan permanentemente entre la meta-historia espiritual y la historicidad, manipulada por fuerzas políticas. Ahora bien, toda historización de los mitos —tanto bíblicos, cuanto paganos— puede arrastrar catástrofes, si el espíritu deviene letra, si lo visionario y lo profético resultan ideologías dominantes. Las vicisitudes de la tierra prometida, mesiánica o utópica, nos enseñan que los mitos temen menos las huidas y las herejías que los hundimientos en fuerzas psíquicas que favorecen el fanatismo, el etnocentrismo y finalmente la desmitologización. Porque las topografías y los calendarios míticos deberían ser, ante todo, coordenadas espirituales que permitan atravesar la historia trágica y no ponerla por delante.

CAPÍTULO 4

INSULARIDADES: DEL PARAÍSO A LA UTOPÍA

Nuestros vínculos con el mundo dependen tanto de las imágenes que de él nos formamos, cuanto de las configuraciones objetivas que lo constituyen. Y recíprocamente, nuestras construcciones imaginarias encuentran en los paisajes exteriores una materia prima que ellas transmutan en espacio simbólico. Esta connivencia entre los relieves de la naturaleza y los pliegues de la imaginación se deja descifrar particularmente bien en la forma insular, en la medida en que ella representa un paisaje a decir verdad arquetípico, incluso, sobre un plano más empobrecido, estereotípico. Todas las islas del mundo, sean planas o montañosas, se presenten solitarias o en archipiélagos, estén perdidas en las brumas del norte o quebradas bajo el calor de los trópicos, hacen nacer en los hombres o en los pueblos, representaciones comunes, mitos semejantes. Los paisajes insulares forman parte de los elementos primordiales del atlas imaginario y de sus representaciones siguiendo la ambivalencia habitual de lugares, los que oscilan entre valores paradisíacos e infernales, luz y tinieblas. La percepción de las islas no es solamente función de las particularidades de sus realidades geográficas, sino que sigue la semántica y la sintaxis de nuestra imaginación espacial. ¿Cómo darse cuenta de esta visión simbólica de las islas? ¿Cómo la isla aprehendida a través del prisma de nuestras imágenes se difracta en diferentes tipos de paisajes, con la ayuda de los cuales amueblamos nuestras felicidades o nuestras desgracias, nuestras esperanzas o nuestros temores? En nuestra historia, sin embargo, parece que se asiste a una suerte de redistribución de las polarida-

des simbólicas de las islas. En tanto que las aspiraciones nostálgicas a la perfección eran inseparables de una insularidad abierta, el desenvolvimiento de las utopías políticas parece haber valorizado inversamente un deseo de espacios autárquicos, que apunten de ese modo a reconvertir sus valores negativos en ideales positivos. ¿Cómo se ha pasado del mito de las islas paradisíacas a los espacios cerrados y totalitarios de las utopías? ¿Qué significaciones se puede dar a ese trastorno del imaginario insular?

UNA EXPERIENCIA VISIONARIA

Ciertamente, a primera vista, la potencia imaginaria de las islas parece un "lugar común". La isla, como todo paisaje, "invita a pensar" y todo viaje a las islas puede reavivar una memoria cultural, que recarga la percepción presente de recuerdos mitológicos. ¿Qué es una isla griega, por ejemplo, sino una sobreimpresión indisociable de realidad geográfica y de reminiscencias históricas y mitológicas? En sus crónicas, Michel Déon se revela de este modo a la vez viajero de hoy y contemporáneo de Homero: "Pensar todo eso sobre la playa de Agios Procopios en Naxos no es una diversión. Lo que ha podido desarrollarse allí según la leyenda, hace más de tres mil años, deviene verdad obsesiva cuando el cielo, la tierra y el mar se encuentran en un día de otoño. De pronto, lejos de la ciudad sucia, todo se torna bello y luminoso. Uno marcha al borde del agua donde vienen a morir las medusas, uno recoge caracoles que son como granos de ámbar, fulgores de porfirio, polvo de amatista, de alabastro. En la noche de los tiempos, un grupo de ninfas danzó al borde de esta playa, las Oceánidas. Una de ellas, Anfitrite, eclipsó a las otras con su belleza cuando Poseidón la descubrió. Él quería asirla pero la ninfa temerosa se sumerge y desaparece..."[1]. Si la cultura dirige entonces nuestras miradas y les permite ver más que la inmediata superficie de las cosas, ella no nos dice todavía todo sobre la textura de nuestras imágenes. Porque una isla es ciertamente otra cosa que una reserva de referencias culturales.

El paisaje insular también revela ser un paisaje interior, cuyo conocimiento sería anterior a la percepción de las cosas. La isla es, bajo ese ángulo, una suerte de forma arcaica, menos fragmento del

1. M. Déon. *Le rendez-vous de Patmos*, La Table ronde, 1974, pp. 208-209.

mundo que espacio mental. Efectivamente por eso el abordaje a una isla, por ejemplo, puede ser comparado a una reminiscencia platónica, en el sentido en que, para Platón, toda representación sensible se asienta sobre una visión anterior de una esencia. El ojo platónico, cargado de ensoñación, reconoce entonces, en tal o cual isla, una insularidad arcaica, paradigmática. Un paisaje insular, como todo paisaje puede serlo, no está entonces verdaderamente percibido ni vivido sino a partir del añadido de puntos de vista sucesivos, pero mejor a partir de una visión sinóptica, panorámica, que nos brinda la isla de un solo golpe de ojo. La isla, a causa de ese saber anterior, se brinda como un "geometral", como una totalidad inmediata. Su paisaje toma lugar, sin intermediario, en una espectacularidad activa, que lo construye tal como se me apareció y no tal como en realidad es. La percepción realista debería someterse al dato empírico, continuarse, poco a poco, en puntos de vista; la percepción imaginativa se instala, por el contrario, directamente en el centro del mundo y liga todos los puntos de vista en la simultaneidad. Porque, incluso antes de que hayamos posado nuestro pie sobre una costa para ver más de cerca una isla, poseemos ya un saber inmemorial, tal como lo ilustra el relato siguiente: "Lo que importa cuando se está a la vista de una isla, es poder abrazarla toda entera de un solo golpe de ojo. Es el primer vértigo. De ese nuevo mundo creado de una primera mirada, soy un poco su demiurgo. Él me pertenece...

Dicho de otro modo, bruscamente el sueño se encarna. Es mi isla, yo la reconozco. Se destaca, sobre lo infinito del Pacífico; de sus profundidades yo no sé más que arqueología imaginaria. Además, ella se parece a la forma primaria de la vida. A través de la lentilla del tragaluz, la isla en su gran lago delimitado por el arrecife, es la célula con su nudo en el centro; es el niño bañándose en la tibieza de la leche amniótica; es en medio de los terrores del océano, el oasis perfecto con sus cascadas de agua dulce y sus árboles cubiertos de frutos.

En el momento en que poso el pie sobre la isla, tengo la certeza de arribar finalmente a casa. Y al mismo tiempo, la fragilidad de ese paraíso reencontrado se inscribe en la manera según la cual la isla se ofrece: sin pudor, sin misterio, de manera plena, como las casas de muñecas cuya fachada se escamotea para dejar ver todas las piezas a la vez. La isla es ese mundo juguete donde se celebran los reencuentros increíbles con la infancia.

Tampoco falta a ese mundo finito la apertura que lo proyecta a lo infinito del universo: este paso por donde entran y salen los navíos, playa fecunda tallada en el anillo del arrecife por el agua dulce que desciende de la montaña. Por ella la isla deviene naturalmente el ombligo del mundo. Los sueños ahora están dados vuelta y los marinos, como antes, mensajeros y mesías"[2].

De ese modo, el imaginario de la isla, lejos de reducirse a algunos aromas de ficciones que nos desviarían de lo que se ve, aparenta un *a priori* figurativo que hace posible el desvelamiento de la isla. La experiencia visionaria de la isla confirma pues que no somos simples espectadores pasivos, registrando la grafía de las formas exteriores. Abriendo los ojos sobre el mundo, estamos dotados de un atlas interior que va a servir de giroscopio para orientarnos en ese cometido, para descifrar su orden. Se puede entonces aplicar a todo ser que viaja a través de las imágenes lo que Balzac aplicaba al solo genio inspirado: "Él marcha con el espíritu, a través del espacio, tan fácilmente que las cosas, ya observadas, renacen fielmente en él, bellas de la gracia y del horror primitivo que las había aprehendido. Él ha visto realmente el mundo, o su alma en él lo ha revelado de manera intuitiva. De ese modo el pintor, el más cálido, el más exacto de Florencia jamás ha estado en Florencia; de ese modo, tal escritor ha podido maravillosamente pintar el desierto, sus arenas, sus espejismos, sus palmeras, sin ir de Dan al Sahara"[3].

MICROCOSMOS DE LA FELICIDAD

Haber visto, en imágenes, todas las islas, porque hemos contemplado el tipo generador de éstas, no quiere decir verlas a todas iguales. Por el contrario, nuestra familiaridad con las islas, su percepción participativa y afectiva, nos permiten conjugar su espacio según los grandes armónicos del alma. La imaginería de la isla se difracta pues en paisajes contrastados, según espacialicemos a través de ellos la felicidad y la perfección o, por el contrario, la angustia y el mal.

Se puede, en un primer tiempo, asociar la representación de la isla a un viaje, cuyo término esperado es el descubrimiento de un

2. H. Theuriau. "Vivre dans l'île", en *Silex*, N° 14, 1979, pp. 123-124.
3. H. Balzac. Prólogo a la primera edición de *Peau de chagrin*, *Oeuvres complètes*, t. XV, Formes et reflets, 1953, p. 72.

espacio de paz, de seguridad y, por tanto, de salud. Esas islas que se las puede llamar paradisíacas se encuentran tanto en los mitos cosmogónicos, que toman su origen en la sensibilidad nostálgica de una Edad de oro, tanto en los mitos ciclológicos, que asocian el paraíso a renovaciones periódicas del mundo, cuanto en los mitos escatológicos que describen las migraciones de las almas hacia otro espacio de felicidad. Existe, pues, una geografía imaginaria de la isla toda ella guiada por la búsqueda de un lugar paradisíaco. Esta variedad de isla actualiza por otra parte un conjunto de valores isomorfos que se expresan a través de la cartografía y la topografía de su paisaje. Lo que se haya visto en el interior de una temporalidad regresiva o prospectiva, lo que se haya soñado sobre otro mundo o proyectado sobre un horizonte acuático accesible, la isla debe ser conforme a una realidad infranqueable, sin negatividad. Ella da lugar, sin embargo, a una tipología mítica según diferentes semantizaciones temporales de la perfección figurada.

La isla se encuentra en primer lugar como imagen prototípica de la perfección de la primera edad del mundo, como símbolo del origen perdido. Da nacimiento entonces a procesos mito-poiéticos que allí localizan sus huellas, sus vestigios, como en los mitos del diluvio o de la sumersión (la Atlántida). El mitema de la isla está también enlazado, en esas perspectivas cosmogónicas, a diversos rituales de reintegración de las almas en el gran Tiempo mítico (chamanismo) o a las experiencias de repatriación gnóstica en la verdadera patria espiritual de los hombres extraviados en nuestro mundo de las tinieblas (la Isla verde)[4].

En otra dirección, la isla paradisíaca jamás ha sido remitida a un tiempo anterior, sino que encuentra sitio en una geografía simbólica contemporánea de la imaginación en acto. La isla mítica sirve entonces para designar la alteridad contemporánea de la perfección, pero proyectada a la periferia de nuestro mundo actual. La mitología griega alude con frecuencia a esas tierras sagradas al borde del mundo, lugar de origen de los héroes, tierra iniciática, morada de las almas de los muertos, Jardín de las Hespérides, tierra de los hiperbóreos[5]. La isla se sitúa entonces en los confines de los

4. Ver H. Corbin. *Terre céleste et corps de résurrection*. Buchet-Chastel, 1960.

5. El tema de los hiperbóreos se encuentra situado en la intersección entre el mito y los relatos de viaje. Ver, por ejemplo, R. Dion. "La notion d'Hyperboréens: ses vicissitudes au cours de l'Antiquité", *Bulletin de l'association G. Budé*, 1976, N° 2.

mundos habitados conocidos, representa el espacio-límite, a la vez, el Mismo y el Otro.

Por último, la isla afortunada reaparece en el imaginario escatológico, el que anticipa los fines últimos de la vida; los paraísos prometidos como destino futuro a las almas buenas o justas, son frecuentemente insulares, o comportan, al menos en su centro, una isla más o menos miniaturizada bajo forma de fuente o fontana. La insularidad, en los mitos escatológicos órficos, es entonces inseparable de una descripción de los caminos por recorrer para aguardarla, y de valores simbólicos propios a los diferentes polos del espacio: oposición vertical entre las rutas que conducen hacia lo alto, hacia el Empíreo, y aquellas hacia lo bajo, que configuran el descenso a los Infiernos, pero también oposición horizontal o lateral entre una izquierda, de connotación negativa, y una derecha de valencia favorable. Se aguarda el paraíso ya por vía terrestre, siguiendo la ruta de la derecha o montante, que se bifurca en la llanura del Purgatorio, tal como lo recuerda Platón, ya por vía marítima, hasta alcanzar las islas de los Bienaventurados, cantadas en toda la antigüedad y homologadas a los Campos Elíseos[6].

Todas esas variaciones sobre los viajes a las islas bienaventuradas o sobre su topografía paradisíaca constituyen otro tanto de conjuntos de una conducta figurativa y fabuladora que desarrolla una representación preconceptual de la percepción, de la plenitud, de la unidad y la totalidad ontológicas. La isla constituye un esquema figurativo invariante para expresar, bajo forma de mito espacializado, un pensamiento metafísico. Pero cualquiera que sea el distrito imaginal de esos paisajes visionarios, ellos implican una topografía típica producto de una imaginación "mística" o intimista, según la clasificación de G. Durand. Los mitemas insulares obedecen así a una lógica de la conciliación de contrarios, de la repetición analógica, de la microcosmización repetitiva. La simbólica de la isla paradisíaca es homóloga a las categorías de uni-totalidad, de la esfericidad plena, sin exterioridad que amenace. Por esto los mitos de orígenes o escatológicos insisten tanto sobre las formas circulares, sobre la función iniciática de las líneas de separación, sobre las líneas de pasaje.

6. Las referencias a las islas de los Bienaventurados están constatadas en la Antigüedad: Homero, *Odisea*, IV 561; Hesíodo, *Los trabajos y los días*, verso 170 ss.; Píndaro, *Olímpicas* II, verso 77 ss.; Platón, *Fedón* 114c, *Gorgias*, 523c; Virgilio, *Eneida*, IV verso 628 ss.

Ciertamente la isla paradisíaca ocupa, en el imaginario mítico, el mismo emplazamiento que la imagen simbólica del círculo cósmico cuya circunferencia está en todas partes y el centro en ninguna[7]. Porque, cualquiera sea su orientación o localización sobre el mapa imaginario, una isla de este tipo vuelve siempre, a partir de su posición eventualmente excéntrica (sobre todo cuando está situada en los extremos del mundo, o entre dos niveles jerárquicos del cosmos), centro. Su significación espacial se origina en una cerrazón de espacios superpuestos donde lo referencial de las coordenadas estalla según una ubicuidad y un policentrismo altamente simbólicos. El Jardín del Edén, el paraíso budista o americano, se encuentran siempre situados en la intersección de un plano horizontal, sobre el cual ellos aparecen descentrados, y un eje vertical, donde están en coincidencia con el centro del mundo[8]. Si la isla sirve de este modo de punto de convergencia a un itinerario de transmigración o de translación de las almas, sirve al mismo tiempo de punto de pasaje entre el cielo y la tierra, entre el mundo de los hombres y el de los dioses. El centro de la isla concentra, por tanto, una intensa sacralidad del espacio y sirve de lugar de recogimiento de fuerzas hierofánicas (simbolizado, en particular, por el emplazamiento de una montaña, de un árbol o de un templo), de lugar de movimientos centrífugos, de resplandores estelares de la energía numinosa (simbolizada a menudo por la naciente de cuatro ríos) y del lugar de pasaje entre los polos cósmicos de lo alto y de lo bajo. El centro del espacio paradisíaco, tanto más señalable, en tanto que está circunscrito a la forma circular de la isla, se confunde entonces con un centro geométrico, lugar de equidistancia, de equilibrio y de simetría, signos de la repartición armoniosa de lo múltiple en y por lo Uno. La circularidad acumula entonces todas las simbólicas de la perfección, puesto que está producida por el movimiento finito por el cual todo punto vuelve a su origen. Como lo escribe G. Bachelard: "Las imágenes de la redondez plena nos ayudan a semejarnos a nosotros mismos, a darnos a nosotros mismos una primera constitución, a afinar nuestro ser íntimamente, por dentro. Porque vivido desde dentro, sin exterioridad, el ser no podría ser más que redondo"[9]. La isla paradisíaca reencuentra así, en el mismo régimen

7. Sobre la simbólica del círculo, ver G. Poulet. *Les métamorphoses du cercle*. Flammarion, 1979.
8. Ver M. Eliade. *La nostalgie des origines*. Gallimard, 1871, p. 212 ss.
9. G. Bachelard. *La poétique de l'espace*. PUF, p. 210.

intimista de las imágenes, la esfera de Parménides o de Empédocles. Las cosmologías antiguas describen todavía los astros como dotados de formas y de órbitas circulares, semejantes a las islas perdidas en el océano del universo.

La configuración circular del paraíso permite también fundar la sacralidad de su espacio interior, prestando al límite periférico una función de separación netamente eufemística. Porque la isla, como todo espacio sagrado, debe ser un espacio cerrado. Riberas de las islas de los Bienaventurados, muros de piedras preciosas de la Jerusalén celeste, clausura del jardín persa, sirven de umbrales, de fronteras sobre los cuales choca o fracasa el viajero, antes de encontrar en él su refugio o su salvación[10]. La discontinuidad entre planos del ser y niveles del espacio jamás ha sido experimentado aquí en lenguaje esquizomorfo y conflictivo. La isla paradisíaca se inscribe en otro imaginario que la isla opresiva, propia de aquellos que han vivido el exilio o la relegación. Porque, lejos de separar la isla del mar y de rechazar potencias exteriores, las líneas de separación, las riberas, sirven de lugares de transición y de concentración de la fuerza sagrada. En lugar de ejercer un efecto repulsivo sobre el hombre, el encerramiento de la isla sirve de forma que atrae, que acucia el deseo de llegar hasta ella. La simbólica de la isla iniciática está justamente avivado por la del elemento acuático. El mar que separa, por ejemplo, al viajero de la isla se convierte en espacio de metamorfosis, y el barquero como el navío sirven de mediadores, de figuras psicopompas, que aseguran el lazo entre mundos separados.

Este escenario insular encuentra, finalmente, su forma más acabada en la descripción de la vida que allí puede llevarse. La isla es tierra de acogida para la excelencia de una Edad de oro, es decir, de un estado de naturaleza sin ley, sin artificio, donde todo accede al cumplimiento espontáneo de uno mismo. La isla proporciona a sus habitantes todo lo que es necesario para seguir, la buena vida incluso, en armonía con el conjunto de los otros seres. La socialidad edénica implica pues la desaparición de toda disonancia, de toda falta. En ningún momento la naturaleza viene a oponerse a los deseos de los hombres, y los deseos de los hombres son saciados sin excesos ni desorden. El paraíso es así el lugar de reconciliación de

10. Sobre el arte de los jardines, ver P. Grimal, "L'art des jardins", en *Encyclopaedie Universalis*, tomo 9.

todas las esferas de la vida. Si la Edad de oro puede ser considerada como concluida, que no existe más que a través del mito, todavía puede conocer algunos avatares en lugares aislados, al abrigo del gran flujo de la historia. Las islas aparecen entonces, en el imaginario, como el último sitio que conserva una vida de felicidad, de paz y de abundancia, que los hombres entrados en la Edad sombría se apresuran a reencontrar al precio de mil peligros.

LA UTOPÍA URBANA

El imaginario insular no está siempre polarizado de manera tan eufórica. El mitema de la isla de la felicidad permite escuchar, en los intersticios de sus imágenes, ruidos de fondo disonantes, sintomáticos de deslizamientos de sentido y de valores, que pueden llevar hasta dar cuerpo a un imaginario sombrío y angustiante de la isla. Esta conversión del paisaje insular de la luz hacia las tinieblas se deja observar particularmente bien en la imaginería insular propia de los textos de la literatura utópica. El discurso utópico parece, en efecto, imponer a sus materiales simbólicos derivaciones incluso desviaciones, de los espacios paradisíacos que atestiguan la gran plasticidad de los espacios míticos. Lo complejo de los espacios utópicos aparece incluso como una suerte de cristalización de imágenes que transforman de manera insensible el paraíso perdido en ciudad civilizada. La utopía, en general, se presenta a menudo como una inversión del imaginario mítico-religioso de los paraísos, de manera notoria en la medida en que el tiempo cíclico es reemplazado por un tiempo lineal, tomado en préstamo del judeo-cristianismo; como conclusión, la ensoñación de la urna ecológica agreste da lugar a una maqueta urbana, incluso industrial, construida de modo artificial y cuidadosamente protegida por leyes contra todas las formas de desórdenes. Es significativo constatar entonces que el imaginario utópico reintroduce en el espacio urbano el mitema insular, pero connotado de valores algunas veces antitéticos. En efecto, el imaginario de las ciudades en la tradición occidental permanece ambivalente: en la Biblia se desarrolla paralelo a las ciudades maléficas (Sodoma y Gomorra, etc.) un imaginario "nocturno" de la ciudad, que es análogo al del jardín edénico, hogar luminoso, ciudad santa. La topografía de la Jerusalén celeste se superpone así,

sin discordancia, con la del espacio paradisíaco[11]. En consecuencia, muchas ensoñaciones socio-políticas, situadas bajo la égida del mesianismo judeo-cristiano, reactualizan una simbólica intimista, de suerte que la utopía funciona como una forma de laicización de la búsqueda del paraíso perdido. Se obtiene así una nueva geografía utópica, que busca conciliarse con los valores simbólicos de las tierras de perfección míticas.

Es así como la configuración espacio-temporal de la ciudad ideal, aguardada y anticipada por los utopistas, se presenta a menudo como el avatar fiel de una ciudad mística, habitualmente localizada en espacios visionarios. Un cierto número de maquetas y de escenarios utópicos —bajo la influencia del milenarismo antiguo o cristiano— no son a menudo más que desajustes de la Jerusalén apocalíptica joaquina. Tomás Moro, en su Utopía, se inspira, para su sociedad prototípica, en la parábola del Reino de Dios[12]. Valentín Andrae proyecta una *Christianopolis* cuya inspiración mística y esotérica es indiscutible. En la *Ciudad del sol* de Campanella, los siete círculos de protección de la ciudad traducen la reactualización del simbolismo pitagórico de los números, los siete círculos expresan los siete grados de toda iniciación hacia un absoluto de perfección. Incluso en el urbanismo utópico del siglo de las Luces, los planos de muchas construcciones vehiculizan todavía una geografía tradicional de origen sagrado semejante (por ejemplo, Ledoux en Arc-en-Senans o el cenotafio de Newton de Boullée)[13].

Con todo, el imaginario utópico, a pesar de sus alcances simbólicos, es llevado, en su conjunto, a una doble derivación: la de la representación de los tiempos, que hace creer que el acontecimiento del Reino divino sobre la tierra, el *milleniüm*, puede ser aquí y ahora, preparado, organizado por una voluntad político-social; la de la representación espacial, que asocia, de más en más, la felicidad a una ciudad insular, cerrada, racionalizada, y por tanto muy alejada de la luminosa Ciudad santa. En un cierto número de textos, los programas y los proyectos sociales ideales se contentan con una suerte de yuxtaposición sincrética de dos paisajes, y por tanto de dos modelos de socialización perfecta. Las utopías, en particular

11. Sobre lo simbólico de la Jerusalén celeste, "Jérusalem, la cité spirituelle", en *Cahiers de l'Université Saint Jean de Jérusalem*, Berg international, N° 2, 1976.
12. Ver la edición de A. Prévost. *L'utopie de Thomas More*. Mame, 1978.
13. Ver B. Baczso. *Lumières sur l'utopie*. Payot, 1979.

las del siglo XVIII, están constituidas por conjuntos de ensoñaciones exóticas, bajo la influencia de grandes exploraciones, y suscitan entonces reminiscencias de nostalgia primitiva; por esto la isla del buen salvaje reaparece como un más allá donde se conservan vestigios de perfección, a partir de los cuales se puede esperar regenerar a las sociedades civilizadas. Pero por lo general el discurso utópico se acaba con el cuadro de una ciudad o de un Estado por venir, en el cual, por el contrario, una legislación igualitaria y colectivista es la única capaz de asegurar una felicidad cuidadosamente regulada y controlada. En Fénelon, Prévost, etc., se asiste así a un sincretismo de referencias sociales; se espera una forma extrema en Morelly que yuxtapone lo descriptivo de un estado de naturaleza (*El naufragio de las Islas flotantes o Basiliade*) a un tratado de utopía política muy austero (*El código de la naturaleza o el verdadero espíritu de sus leyes de todo tiempo olvidado o desconocido*) en el cual la Naturaleza pervertida por la humanidad es regenerada por una suerte de Estado socialista.

En otras formas de utopía, en fin, se asiste a una suerte de saturación del mitema paradisíaco, la narración utópica que describe la evolución del polo espontáneamente natural hacia uno legal o artificial. La isla paradisíaca se carga entonces de elementos topográficos y morfológicos que anuncian un imaginario esquizomórfico, incluso propiamente mórbido, que culminará en la utopía totalitaria moderna. Esta desnaturalización carcelaria de la isla comienza quizá ya en la antigüedad: los romanos del bajo estoicismo, la *Ciudad del sol* de Yámbulo, por ejemplo, describen una variedad de Islas afortunadas, todavía conformes a la tradición de los mitos, pero que no aseguran la realización de la felicidad igualitaria y colectiva más que al precio de una organización urbana y estática, fundada sobre leyes rígidas, sobre el trabajo, sobre la desaparición de toda esfera de vida privada[14]. El texto del *Critias* de Platón puede igualmente ser interpretado como una etapa en la consideración de un nuevo régimen de símbolos de la Ciudad ideal. Ese relato se presenta como la historia de la decadencia de un pueblo originariamente sagrado: la topografía es por cierto la de una isla de los Bienaventurados, dotada de una Naturaleza acogedora. Pero Platón opone a la ciudad ateniense, terrena, sabia y próspera, el Estado de

14. J. Bidez. *La cité du monde et la cité du soleil chez les Stoïciens*. Les Belles Lettres, 1932.

la Atlántida luego de su degeneración. Los atlantes, en efecto, han sustituido el paisaje natural por una ciudad artificial, severamente fortificada. Por todas partes no son más que torres, murallas, túneles defensivos, que aseguran la defensa contra las amenazas del exterior. Esta ciudad insular, estrictamente controlada, antítesis de la isla paradisíaca o de la Ciudad santa mística servirá, de manera incuestionable, de reserva de imágenes para muchos constructores de utopías futuras. Por esto el lugar utópico pondrá énfasis muy a menudo en un espacio cerrado que, incluso para Platón, denota valores negativos antes de que, más tarde, se transmuten de manera paradójica, en valores utópicos[15].

EL CÍRCULO INFERNAL

Con la utopía el mito insular oscila en su contrario, antes de terminar en prisión de felicidad, ancestro del Estado totalitario. La Ciudad idealizada por los utopistas aparece como una prolongación de paisajes infernales, de ciudades bíblicas malditas, de la Atlántida decadente, de isla de relegación, más que del Edén[16]. La imaginería de esos espacios sociales deviene así el síntoma de un cambio profundo de representaciones existenciales, morales y metafísicas. El hombre utópico no espera más la perfección de una naturaleza armoniosa, verdadero don de Dios, sino un artefacto rigurosamente colocado bajo el control de una ciencia, política, social, legislativa, racional e incluso policíaca. Aun cuando los utopistas cargan sus nuevos modelos con esperanzas soteriológicas, el análisis de la simbólica de esos espacios nos revela de hecho lo impensado inquietante que allí se cristaliza. Tal es la lección que uno puede extraer, por ejemplo, del tratamiento de la simbólica circular y de la transformación de los espacios iniciáticos míticos en espacios hiperprotegidos y marcados por valores angustiantes.

El plano de la ciudad utópica implica a menudo una desconcentración, incluso una des-circularización de la isla. La multipli-

15. Para el simbolismo de la isla fortificada, ver Platón, *Critias*, 113 ss. y también P. Vidal-Naquet, "Athènes et l'Atlantide, structure et signification du mythe platonicien", en *Revue des études grecques*, 1964.

16. Sobre la imagen negativa de la ciudad en la tradición bíblica, ver J. Ellul, *Sans feu ni lieu*, Seuil, 1975. Sobre el simbolismo de los Infiernos, P. Brunel, *L'évocation des morts et la descente aux enfers*, Sedes, 1974.

cación de las ciudades de la isla, ya en Tomás Moro, implica la desaparición o debilitamiento de la relación unívoca entre el centro, originariamente sagrado, y la periferia. Se ha destacado a menudo que el paradigma circular tiende a desaparecer, ya en provecho de formas cuadradas, destructoras de regularidades íntimas, ya bajo una forma de medialuna o de anfiteatro[17]. Estas nuevas configuraciones implícitas de lo imaginario marcan entonces un deseo de separar la ciudad mediante un cordón sanitario y militar del resto del mundo exterior, sentido como extranjero, incluso hostil. A ese propósito, la isla, en Moro, era en otro tiempo casi una isla, señal de que la utopía reposa sobre la anulación de las rutas de pasajes y debe convertirse en un espacio monadalógico, sin puertas ni ventanas. La fortificación de la isla recuerda así a la insolente ciudadela de la Atlántida platónica, ella misma reflejo de las cinturas protectoras de los Infiernos, descritas por Hesíodo y luego por Virgilio. Ese esfuerzo simbólico del espacio por un corte en trozos ilustra bien la oposición al mito del espacio iniciático, cuyos obstáculos están más próximos a un Mandala que a un campo cercado. La isla utópica deviene el síntoma de una afectividad amenazada por el tiempo, la historia, la heterogeneidad del mundo. Esta fobia a lo real, a sus diferencias y a sus cambios, lleva al utopista a soñar una felicidad controlada por la obligación y lo aísla en un encierro autista[18]. El simbolismo de la uni-totalidad da lugar incluso a una bipartición crispada y exclusiva que opone, a través del espacio, la historia y la utopía.

Esta suerte de inversión se encuentra confirmada en la neutralización del centro del espacio utópico. Las descripciones de las utopías, ciertamente, comportan todavía a menudo la referencia a una capital del Reino, edificada en el emplazamiento sagrado por excelencia, la montaña en el centro de la isla (Moro, Campanella, Patrizi, etc.). Pero este centro no es por lo general sino un eje del mundo eufemizado. El templo deviene observatorio, emplazamiento del gran Metafísico, o laboratorio, como en Bacon. La capital *Amaurote* de la isla de Moro, no formada más que a partir de la *amaurose*, enfermedad de la vista, ¿no indica acaso que el lugar

17. Ver M. Le Doeuff, "La rêverie dans Utopia" en *Revue de métaphysique et de morale*, 1973, N° 4.

18. El carácter autista del espacio utópico está bien analizado por F. Laplantine, *Les trois voix de l'imaginaire*, Éd. Universitaires, 1974, y por J. Gabel, *Idéologies*, Anthropos, 1974.

numinoso del mito está marcado de ahora en adelante por la ceguera, la obscuridad? Tanto pues el centro sagrado afirma la plenitud del mundo, cuanto la isla utópica retira a las cosas su matriz existencial y las suspende en una suerte de indeterminación y de neutralización. El centro utópico no es más que una pantalla opaca de una perfección congelada.

Del mismo modo como la topografía de la isla paradisíaca se veía repetida en la armonía espontánea del hombre con una naturaleza bienhechora y prolífica, la insularidad utópica está reforzada por la organización económica y política de la sociedad insular o por los cánones arquitectónicos que presiden a las construcciones. En la isla, la naturaleza está transmutada por una racionalidad matemática y funcional, en vistas a fundar un mundo de trabajo planificado y una política de leyes, impuestas a todos e interiorizadas por cada uno. La ciudad utópica integra a todos los vectores de una sociedad de desarrollo económico, y lejos de no preocuparse más que del reparto de bienes inmediatamente prodigados por la naturaleza, ella se debe en primer lugar a organizar rigurosamente la producción de bienes artificiales. Esto es porque el paisaje agreste se encuentra por lo general integrado en un sitio urbano, bajo la forma de espacio periférico funcional.

Pero lo esencial permanece en la organización técnica e industrial, de la que se espera el advenimiento de la felicidad colectiva. La *Nueva Atlántida* de Bacon concentra sobre la isla de Bensalem, antiguo refugio edénico, un laboratorio científico, encargado del "descubrimiento de las causas y el conocimiento de la naturaleza íntima de las fuerzas primordiales y de los principios de las cosas, en vistas a extender los límites del imperio del hombre sobre la naturaleza entera y a ejecutar todo lo que es posible"[19]. El Instituto de Salomon comporta una cantidad de máquinas sofisticadas que utilizan y perfeccionan numerosos sabios cuyos roles y trabajos están cuidadosamente definidos y programados. Esta utopía ejemplar revela hasta qué punto el ideal de la ciudad perfecta ha integrado progresivamente un imaginario prometeico y cómo la felicidad está en función, hasta el día de hoy, de una para-naturaleza ordenada según normas científicas. Efectivamente, por eso la simbólica utópica, en oposición a la de los paraísos, está sobrecargada de refe-

19. Citado por G. Escat. Bacon, PUF, SUP, p. 57.

rencias mecánicas, al punto de que la nueva ciudad deviene ella misma una máquina[20]. La tradición de las maquetas y de los escenarios de las utopías, de Campanella a Owen, pondrá así el acento sobre la distribución en la ciudad de los diferentes barrios, sobre la planificación de las actividades, sobre la extensión autoritaria a todos los ciudadanos de las mismas normas de comportamiento. De ese modo el imaginario utópico opta, en el interior de su espacio reducido y protegido, por una organización estereotípica, unidimensional, que considera que a todos garantiza abundancia, paz y justicia, en lugar de naturaleza.

Así, un mismo *topos* mítico, el de la isla, puede dar lugar a dos cargas simbólicas opuestas, que traducen también dos sensibilidades existenciales frente al mundo. El mito paradisíaco hace de la isla un microcosmos de la naturaleza, todavía próximo a los dioses, fuente espontánea de una armonía cosmológica. A la inversa, el imaginario utópico expresa la desconfianza respecto de todas las formas de vida y de vitalidad; la isla utópica deviene entonces el prototipo de espacio en el cual es posible recrear una naturaleza artificial, para apartarse de los desórdenes de la historia. La imaginación utópica aspira a hacer del jardín paradisíaco un atelier racional, el de la isla de los Bienaventurados, un Estado estandarizado donde sólo la observación de las mismas leyes puede conferir sabiduría. Allí donde el lugar imaginado del paraíso ha permitido siempre engendrar conductas de espiritualización, donde el Reino ha descansado siempre más allá de las fronteras de lo visible, el imaginario utópico ha fomentado y dado coraje a técnicas sociopolíticas. La comparación de las islas paradisíacas y utópicas permite, a fin de cuentas, medir cómo los sueños de ciudad ideal son asintóticos a la ciudad santa, entendida como espacio de revelación interior de la plenitud.

20. Ver los análisis de G. Lapouge, *Utopies et civilisations*, Flammarion, Champs, 1978, y nuestra obra, *La utopie ou la crise de l'imaginaire*, Ed. Universitaires, 1979.

CAPÍTULO 5

DISEMINACIONES DEL BARROCO

El imaginario colectivo, transmitido y compartido por los miembros de una misma comunidad cultural, no podría reducirse a un programa único y estable. Las imágenes colectivas, de una época dada, son también llevadas por un ritmo de flujo y reflujo, de evolución y de involución, y se difractan según configuraciones y miradas plurales en áreas geo-culturales diferentes. Este ritmo y esta diseminación propia de los conjuntos de imágenes pueden incluso dar lugar a una descripción precisa y metódica, como lo ha puesto de manifiesto el mitoanálisis de G. Durand. El imaginario barroco libera un campo de aplicación particularmente probatorio de esto[1]. Nuestra inteligencia del barroco resulta clásicamente de un método de aproximación, fundado sobre un corte histórico, significativo de un "período" (por ejemplo, 1580-1670 en J. Rousset[2]), y que lo dota de un principio de organización interno propio; se puede, por tanto, constituir un inventario, aproximativo y estadístico, de motivos concretos y de temas abstractos que esparcen el imaginario barroco. Se procede así, a partir de una segmentación convencional de la continuidad de hechos culturales, a la reconstitución de una unidad empírica, tomada en su singularidad. De ese modo emerge, bajo el término genérico de barroco, un sistema homogéneo de imágenes, que forman y orientan la literatura, la arquitectura, la música, el ballet, las fiestas públicas, etc. Las formas y las fuerzas inherentes a su estética pueden incluso estar asocia-

1. Sobre la interpretación del espíritu barroco, ver E. D'Ors. *Du baroque*. Gallimard, "Idées", 1983; G. R. Hocke. *Labyrinthe de l'art fantastique*. Gonthier, Méditations, 1977.

2. J. Rousset. *La littérature à l'âge baroque en France*. J. Corti, 1965.

das a emblemas que devienen en tantos estereotipos: óvalo, elipsis, espiral, *trompe-l-'oeil*, nube, burbuja, espejo, pavón, etc. A pesar de las subdivisiones del género histórico en manierismo, barroco propiamente dicho, rococó, la edad barroca parece constituir un conjunto histórico bien identificable por un imaginario, que valoriza las formas móviles, los simulacros y las simulaciones.

En sentido contrario, se puede intentar comprender el barroco enlazándolo, más bien, a un régimen general de imágenes, dotado de una semántica y de una sintaxis propias, que sobrepasan las simples determinaciones históricas de su actualización canónica. Se puede esperar, en ese cuadro, aclarar mejor un imaginario a partir de estructuras de composición de imágenes y de afectos sin ceder, sin embargo, a un esencialismo ni a un formalismo vacío. Porque, para G. Durand, "esos polos de la mentalidad humana son al menos trascendentales con relación a todo sistema empírico y no deben ser considerados jamás como caracteres fijos en un objeto empírico dado: ellos son polos, fuerzas de cohesión"[3]. Desde ese punto de vista la imaginación barroca se caracteriza por su tendencia a temporalizar redes simbólicas opuestas en una duración cíclica. Se abusa así de un imaginario "diseminador", multidimensional y rítmico, puesto que hace alternar, en una tensión antagonista, una fase dramática de conflicto y una fase intimista de reconciliación armónica, ¿Cómo se puede entonces dar cuenta de esta originalidad del estilo de imágenes barrocas? ¿En qué sentido corresponde a ese régimen mixto y complejo de tipo diseminador? Muchas indicaciones temáticas justifican ese tipo de interpretación.

LÓGICAS DE LA DISEMINACIÓN

En primer lugar, todas las exégesis estéticas apuntan a ver en el barroco un deseo de totalización del mundo, de despliegue, voluptuoso o angustiante, de una pluralidad de formas que coexisten de manera inestable, aunque cíclica. Como lo ha subrayado E. d'Ors, "El espíritu barroco se reconocerá en la adopción de esquemas multipolares de donde están desterrados dos imperativos de la razón: esquemas multipolares en lugar de unipolares; fundidos y continuos en lugar de discontinuos y cortados"[4]. El espacio barro-

3. G. Durand. *L'âme tigrée. Les pluriels de la psyché*. Gonthier, Méditations, 1980.
4. E. d'Ors. *Op. cit.*, p. 110. Ver también: F. Hallyn. *La structure poétique du monde*. Seuil, 1987.

co, en general, no está más ordenado en torno de un único centro según una ruptura fuertemente contrastada, sino que aparece más bien como una pululación corpuscular de innumerables centros. El emblema geométrico del centro da lugar a toda clase de figuras de multiplicación, de apertura (elipse, parábola, óvalo, etc.). J. Rousset encuentra esas características en las artes plásticas y literarias: la estética teatral, por ejemplo, durante los años 1630-1640, cultiva el arte del compuesto, de la profusión de detalles, de la inflación de acontecimientos. En muchas tragicomedias "la acción se multiplica, el tiempo se despliega, las líneas se rompen, los hilos se entrelazan, los actores se desplazan, la materia dramática abunda dando una impresión de movimiento, de complicación y de sobrecarga"[5]. Paralelamente, la poética aprehende a la humanidad, menos en una esencia unificada que en el espectro brillante e inestable de sus múltiples manifestaciones. "Todos esos poemas testimonian la misma hostilidad a los esquemas lineales, de igual modo el rechazo a simplificar mediante la elección, también la necesidad de multiplicar los puntos de vista porque ninguno le es suficiente como para asir una realidad huyente cuyos poemas experimentan la compleja y ondulante riqueza al mismo tiempo que el carácter fragmentado."[6] Todo entonces parece indicar que el imaginario barroco se instala en una aprehensión sintónica del mundo que permite retener la unidad orquestal, diversa pero armónica, de todas las cosas.

Además, el barroco obedece a una sintaxis diseminadora del imaginario en la medida en que esta totalización armónica opera, no por encaje o reconciliación de los contrarios, sino por el juego de su acción conjunta. La composición de un "mundo" no necesita más de la supresión de oposiciones, por extinción o exasperación de tensiones, sino de composición contradictoria. Desde Montaigne, como lo recuerda Cl. G. Dubois, el acercamiento al "ser se manifiesta por una confrontación con su antónimo. El uno no puede ser pensado sin el otro, y los dos bien separados terminan por confundirse. El ser aparece como un signo relativo siendo él mismo parte de una díada ser/no ser, de la que los dos términos son inseparables y pensados relativamente el uno al otro"[7]. A través de eso, el barroco corresponde a la estructura primera del régimen disemina-

5. J. Rousset. *Op. cit.*, p. 74.
6. *Op. cit.*, p. 139.
7. G. Dubois. *Le baroque, profondeur de l'apparence.* Larousse, 1973, p. 134.

dor, aquel de "la armonización de los contrarios"[8], en una música perpetuamente contrastada.

Nada expresaría mejor esta temática que el juego paradójico de la vida y de la muerte. Para el hombre barroco, la vida es al mismo tiempo vida y muerte, de igual modo que la muerte está injertada en las fluctuaciones de la vida. Es así como la exaltación de la vida cósmica o social es inseparable de la omnipresencia de cadáveres sometidos a suplicios y de muertes crueles. Poetas como d'Aubigné, Sponde, Perron, hombres de teatro como Monléon, N. Chrestien, Garnier, "lejos de proyectar sobre la muerte las imágenes de vida, gozan al rodear a los vivos con imágenes de la muerte"[9]. Como en la sintaxis diseminadora, se asiste pues a la puesta en relación de eso que parece excluirse, con una suerte de dialectización de lo positivo y de lo negativo, ritmado "por la sucesión de contrarios, por la alternancia de modalidades antitéticas: vida y muerte, forma y latencia, ser y no ser, herida y consolación"[10].

Particularmente significativa de esta solidaridad paradójica de los opuestos sería también la temática de la inversión del mundo. La aparente identidad de nuestro mundo no puede, en efecto, revelar su naturaleza oculta más que estando confrontada a su antimundo, a su inversión en espejo. En ese caso, el imaginario barroco apunta a confortar un relativismo antropológico, pero más profundamente, busca la verdad del mundo, no más en el cuadro unilateral que nos es dado de modo inmediato en nuestra experiencia, sino en el choque imaginario de mundos del derecho y del revés. Desde entonces la verdadera imagen de las cosas se revela ambigua, tejida de manera indisoluble de orden y de desorden, de realidad y de engaño, de razón y de des-razón. "El hombre no ve jamás más que una sola cara de las cosas. Revelándosele la otra faz, la faz oculta, y poniéndole las dos bajo sus ojos, dándola vuelta se le demuestra que la verdad no es una, sino múltiple."[11] El régimen diseminatorio de la imaginación permite entonces evaluar el mundo a partir de

8. G. Durand. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. 1°. ed., Bordas, p. 400.
9. J. Rousset. *Op. cit.*, p. 102.
10. G. Durand. *Op. cit.*, p. 338.
11. M. Lever. "Le monde renversé dans le ballet de cour", en *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires de la fin du XVIe siècle au milieu du XVIIe. siecle*. Vrin, 1979, p. 110; ver también F. Tristan. *Le monde à l'envers*. Hachette, 1980.

un punto de vista que incluye los opuestos y excluye recíprocamente la identidad unívoca.

Por último, el conjunto de dominantes dinámicos del imaginario barroco puede ser aproximado a la fluidez y a la circularidad de los elementos, que constituyen el motor del régimen nocturno en general. El barroco participa, por ello, de un imaginario lunar de las transformaciones y de las metamorfosis que G. Durand vincula al arquetipo astro-biológico, "esta gran intuición mítica, en la cual la conservación de la energía vital o la plenaria apariencia astral compensa la degradación pasajera que muestran las latencias estacionarias, la luna negra y la muerte"[12]. Ese motivo mitológico de la metamorfosis no sólo permite reforzar la unidad rítmica del gran Todo, sino que fácilmente se deja dramatizar, inscribir en la trama de un recorrido iniciático, en un relato anagógico, que vuelve a conducir los múltiples cortes de las formas hacia un hogar de plenitud vital[13]. En todos los casos, los elementos simbólicos son sometidos allí a movimientos de enroscamiento que les permiten recorrer los estados opuestos de un mismo género, de hacer alternar los polos extremos de la vida. La metamorfosis "sintoniza" la identidad y la alteridad: permanencia del ser y cambio del aparecer definen el principio de animación de ciclos, en los que el comienzo y el fin coinciden.

Toda esta lógica diseminadora, inscrita en la espiral del tiempo, se encuentra condensada en el imaginario barroco del automatismo. Bajo la imagen de máquinas de la época, se puede en efecto descubrir en la obra un arquetipo tan inmemorial como la rueda, el autómata, que constituye, en su género, no sólo "un hecho técnico total"[14], sino también un mundo imaginario autárquico. El autómata, real o ficticio, designa en efecto un dispositivo circular repetitivo que simula, en su materialidad mecánica, el poder de animación de la vida. Los mitos a los cuales el autómata ha dado nacimiento, de Pigmalión al Golem, reaparecen a través de las fabulaciones barrocas que engendra y los artefactos técnicos (jardines de fiestas, escenas de teatro) que sustenta. En tanto que maquinería, el autómata tipifica el tiempo cíclico mismo, asegurando, más allá de las transfor-

12. G. Durand. *Op. cit.*, p. 343.
13. Sobre la metamorfosis, ver M. Perrot. *L'homme et la métamorphose*. Les Belles Lettres, 1979; P. Brunel. *Le mythe de la métamorphose*. A. Colin, 1974.
14. J. C. Beaune. *L'automate et ses mobiles*. Flammarion, 1980, p. 7.

maciones materiales, una reversibilidad de los estados iniciales. A diferencia de la vida irreversible, el automatismo da la ilusión de inmovilizar la vida, de alcanzar el movimiento perpetuo. Pero, además, el autómata se presta también a imaginar los procesos más sofisticados de cambio, de alteración, puesto que parece dotado de una espontaneidad que simula la potencia creadora de la vida. Los automatismos están asociados, en la edad barroca, a la búsqueda de lo maravilloso, que nace precisamente de lo sorprendente delante de la desproporción entre un mecanismo simple y movimientos referidos generalmente sólo a los seres vivos. De ese modo el autómata, bajo todas esas formas, es la imagen intrigante de la unión de los opuestos (natural-artificial, vivo-mecánico) y el símbolo por excelencia de las seducciones de la metamorfosis en un mundo profundamente ambiguo. La imaginería del autómata parece ser una suerte de fragmento representativo de esta tercera lógica a la cual el barroco pide prestadas sus figuras claves.

Situado nuevamente en la gramática generativa de las imágenes, el barroco histórico aparece como una variación original de un régimen cíclico de la imaginación. Los diferentes temas que la estética tiene el hábito de revelar allí, no han sido develados, interpretados, explicados, palabra por palabra, por una simbólica o un trabajo alegórico particular, sino ocupando un sitio, orgánicamente, en un sistema, una estructura, que determinan la elección de las imágenes y sus relaciones espaciales y temporales.

UNA MITOLOGÍA DEL CAMBIO

Este destacar la autoconsistencia del imaginario barroco no autoriza con todo a privilegiar exclusivamente el solo punto de vista sincrónico. Ciertamente, se podría temer que un estructuralismo, incluso figurativo, como el de G. Durand, se coagule en la sola investigación de invariantes estáticas, como tiene tendencia a hacerlo cierta tipología. Por el contrario, el inventario de las estructuras imaginarias es inseparable de variaciones diferenciales, suscitadas por la actualización histórico-geográfica. Tal es el sentido prestado a una aproximación mitoanalítica, que debe corregir la rigidez relativa de la morfología de las imágenes para atender al tiempo evolutivo. Porque el análisis de los símbolos y de los mitos, no sólo permite tipificar concretamente las estructuras, sino sobre todo proporcio-

na un índice de ritmos de evolución y de involución de los materiales simbólicos en la cultura. Los mitos dominantes o movilizadores de una época como la del barroco, sirven de indicadores de esquemas y de arquetipos que son solicitados en una constelación de imágenes, porque constituyen en el imaginario las verdaderas matrices del sentido, los nudos semánticos que canalizan y orientan la construcción de un mundo imaginario. La mitología, incluso en su fórmula alegorizada, libera una expresión dinámica, narrativa de lo que, hasta el presente, permanece aprehendido a la escala de los elementos solos o aislados.

Muchos estudios, al presente clásicos, han permitido ya confirmar, incluso afinar, la temática barroca a través del inventario de sus mitos reactualizados. No es más necesario demostrar, por ejemplo, la predilección de la cultura barroca por las divinidades del cambio y de la metamorfosis[15]. Circe, por ejemplo, testimonio de la fragilidad de las identidades, de la plasticidad de las apariencias, como lo indica J. Rousset, "parece que en su presencia el universo perdiera su unidad, los seres su identidad, el sol se estabilizara; todo se descompone para recomponerse, arrastrada en el flujo de una incesante mutación, en un juego de apariencias siempre en fuga delante de otras apariencias"[16]. De igual modo, Proteo "es el hombre que no vive más que en la medida en que se transforma; siempre móvil, está consagrado a huir para existir; él se arranca continuamente a sí mismo"[17]. En cuanto a Iris, ella simboliza las imágenes cosmológicas atravesadas por los fluidos, los prismas, los espectros y acompaña la predilección barroca por las "mezclas movientes de colores, de *dégradés*, de formas huyentes en tren de deshacerse y de recomponerse"[18]. En cuanto al mito de Psique, G. Durand recuerda cómo ella se vincula a las metamorfosis de la mirada sobre un modo iniciático, este mito dialectaliza las pruebas de dolor y de amor y mira desde lejos la vida y la muerte para despertar, al fin de cuenta, al alma al conocimiento verdadero[19].

Pero el verdadero aporte del mitoanálisis, tal como lo encara G. Durand, permite ir más lejos. En primer lugar, el estado de los

15. Ver, por ejemplo, P. Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*. A. Colin, 1969.
16. J. Rousset. *Op. cit.*, p. 16.
17. *Op. cit.*, p. 22.
18. *Op. cit.*, p. 129.
19. G. Durand. *L'âme tigrée*, p. 168 ss.

mitos, antiguos, por ejemplo, permite asegurar su eficiencia y actualidad y confirma, por consiguiente, el accionar de una permanencia del imaginario, de sus arreglos, de sus significaciones. Los mitos, mejor que cualquier otro "signo de los tiempos", testimonian la recurrencia de las imágenes arquetípicas, su contemporaneidad tipológica, cualquiera sea su desajuste temporal; ellos permiten poner al día homologías entre dos mundos imaginarios de épocas diferentes. Pero, sobre todo, el mitoanálisis debe permitir seguir la evolución de los ritmos de evolución de una familia de imágenes míticas a lo largo de una secuencia histórica. Para G. Durand, cada unidad periódica del imaginario permite seguir procesos de actualización y de recesión o potencialización de las figuras míticas, que acompañan y orientan la evolución del mundo imaginario.

De ese modo, en la edad barroca, Psique, Circe, Pan, Apolo, cobran vida en el imaginario al ritmo de una respiración periódica cuyas reglas permiten aclarar, entre otros, los problemas planteados por la evolución de un estilo y, quizá, anticipar incluso las líneas de recorrido de las imágenes fundadoras. "Los dioses y los héroes aparecen y desaparecen según un ritmo que esconde los momentos de la historia socio-cultural"[20]. A este propósito se puede, por ejemplo, medir estadísticamente la frecuencia de aparición de un mito, la frecuencia de valoración de tal o cual mitema, la curva de su uso o de su valoración, creciente, saturante o recesiva. G. Durand propone así medir el *quorum* de diferentes mitemas (motivos, temas, fondos) estudiados en su cambio de acentuación, pero también la proporción, en una época dada, de mitos manifiestos y de mitos latentes. Diferentes operaciones pueden resultar de esto: "a) La colección de mitemas "nucleares" constitutivos de un mito; b) La cronología de esas transformaciones y por ella la incitación a buscar correlaciones en la cultura y los cambios sociales. Superponiendo las contabilizaciones de mitos completos de este tipo (mito M, mito P, mito Z, etc.) en una cronología común, se puede poner en evidencia la superposición, los reemplazos, en una palabra, las "compensaciones" de un mito por otro"[21].

El mitoanálisis permite igualmente, bajo este ángulo, asir el mecanismo por el cual pueden coexistir, según instancias variables,

20. G. Durand: *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*. Berg International, 1979, p. 313.
21. *Op. cit.*, pp. 317-318.

dos regímenes de imágenes diferentes, así como su borramiento o su recubrimiento del uno por el otro. De ese modo podría aprehenderse más de cerca el cambio, tan difícil de conceptualizar, del barroco en neoclasicismo: todo el siglo XVII francés está, de hecho, dominado por un imaginario apolíneo, pero que pasa insensiblemente de un régimen diseminatorio contrastado a un régimen heroico, los dos se encuentran estrechamente imbricados durante muchos decenios. En la polaridad barroca, el simbolismo solar, por ejemplo, está esencialmente conjugado sobre el modo de la iluminación, incluso del iluminismo, que culmina en el claroscuro, es decir, en el equilibrio frágil de fuerzas contrarias (Caravagio, Georges de la Tour, Lorrain, Le Nain, Rembrandt, etc.). El mitema solar reposa entonces siempre sobre una tensión antagónica entre Luz y Tinieblas, Día y Noche. Por el contrario, lo apolíneo que uno vincula con el clasicismo, se inscribe de manera cada vez más patente en un régimen heroico y esquizomorfo; en ese caso, el brillo apolíneo centralizado y centralizador, de tendencia homogeneizante, reposa al margen en una obscuridad vencida. La simbólica solar del siglo de Luis XIV deja las tinieblas en lo profundo, tiende a eufemizar el elemento nocturno y asume el triunfo monárquico de la Luz. A modo de corolario, los mitos y figuras barrocas entran en latencia, antes de conocer una actualización progresiva ulterior que alcanza su apogeo en el romanticismo. De ese modo un mitoanálisis aplicado permite explorar el espeso *humus* simbólico que recubre una época y de hacer aparecer los ritmos reglados de los cambios y de las compensaciones simbólicas que condicionan los cambios de estilo o de paradigma.

FUENTES SEMÁNTICAS BARROCAS

Las estructuras del imaginario barroco pueden ser repatriadas en una perspectiva diacrónica y prestarse al estudio de su ritmo histórico, testimoniando con ello que las imágenes, símbolos y mitos no constituyen ámbitos aislados, erráticos en el imaginario, sino que se arraigan en sub-basamentos simbólicos que obedecen al azar de movimientos tectónicos profundos. Pero el método estructuralista figurativo permite también dar cuenta de otro vector de diferenciación de las imágenes, aquél de las variaciones geo-culturales de un mismo régimen. Porque las grandes constelaciones de imágenes

no se actualizan de manera homogénea sobre el conjunto de una misma área geográfica; por el contrario, las propiedades estéticas de un imaginario sufren inflexiones, filtraciones, debidas a la aculturación sobre un terreno dado. Esta utopía multidimensional no recubre con todo la diversidad empírica de las comarcas geográficas. El barroco, en particular, no puede ser difractado en microculturas siguiendo un simple corte regional; más que nunca las diferentes regiones de Europa conocen permutaciones múltiples de creaturas, que importan y exportan procedimientos de formas, según redes de influencia a menudo inesperadas, modas o imprevistos. Convendría mejor reconstituir entonces los "diferenciales" culturales a partir de un sistema de transformación que comporta, en su gráfica, el conjunto de polos culturales de la diseminación de un nudo isomorfo. Dicho de otro modo, mejor que inducir sobre el terreno formas variables del barroco, podría construirse un diagrama de "cuencas semánticas" que puedan de igual modo acoger, cada una en su propia topografía simbólica, los flujos de imágenes salidos de una matriz dominante[22]. Si el imaginario construye un sistema[23], éste puede también comportar en sus arcanos, estructuras multipolares que van precisamente a actualizarse al contacto de receptáculos culturales particulares.

Sería posible, en consecuencia, comprender mejor la perplejidad con la que los intérpretes del barroco lanzan a menudo sus diferentes connotaciones. ¿Cómo darse cuenta, en efecto, de un imaginario que es a la vez uno y múltiple[24]? ¿Cómo integrar, sobre todo, polos culturales rigurosamente opuestos, sin caer aparentemente en una pura denominación verbal? Tal es la dificultad evocada por ejemplo por J. Rousset: "¿No podría admitirse al lado de un barroco berniniano y rubensiano, que se arremolina y explota, un barroco rembrandtiano, más replegado sobre su interior, más meditativo y como en sordina? Pero, ¿puede hablarse sin contradicción de un barroco interior? Éste, ¿no lleva ya en sí un contra-barroco? Es ver-

22. G. Durand. "Implications épistémologiques des modèles diagrammatiques circulaires", en *Annales du centre de recherches et applications psychologiques et sociologiques*. Université de Savoie, 1984, N° 1, p. 269.

23. Ver E. D'Ors. *Op. cit.*, p. 66.

24. La diversidad de interpretaciones ilustra bien ese problema: el barroco es, por ejemplo, el arte de la Contrarreforma (Lafuente-Ferrari), el arte de las monarquías centralizadoras (V. L. Tapié), una creación mediterránea (L. Spitzer) o un Renacimiento hispánico (H. Hatzfeld).

dad que está en la naturaleza de lo barroco apartarse, negarse..."[25]. A esta plasticidad sin reglas, podría precisamente ponerse fin si se supone que la actualización de un polo opera según un juego de oposiciones que lleva a conocer la acentuación de tal o cual rasgo según una simetría inscrita en un diagrama lógico.

De ese modo G. Durand ha creído descubrir, en el imaginario cristiano, en general, una estructura diagramática de seis polaridades (tres tipos de acentuación en dos polos antagónicos): por ejemplo, en torno de un "nudo" romano, puede organizarse "seis postas polares morfo-semánticas que se sitúan en la rosa de un diagrama circular y que coinciden con seis campos morfo-culturales, fuertemente formadores de la psiquis colectiva de Occidente: posta griega, posta céltica, posta germánica, posta eslava, posta judía, posta ibérica que gravitan en torno a la séptima posta romana. Esas seis postas se reagrupan taxonómicamente tres por tres en dos trígonos"[26], que prefiguran así relaciones privilegiadas.

¿No podría, pues, transportarse los debates metodológicos sobre los estilos geográficos del barroco al lenguaje de esas "cuencas semánticas" polimorfas? El paradigma experimentado por G. Durand ¿no podría ser usado también para el imaginario barroco? Aun cuando no es cuestión de considerarlo directamente operativo, muchos espacios morfo-culturales del barroco que no abrazan los espacios del imaginario cristiano en general (el espacio judío, por ejemplo), se presiente que pertenecen a determinadas identificaciones. Se podía así comparar morfológicamente los espacios celtas y germanos con relación al nudo central del barroco, que sería igualmente romano, y estudiar los criterios de antagonismo o de complementariedad. Mejor, por ejemplo, que hablar de un barroco francés, convendría encarar un barroco celta, sólo parcialmente francés, cuyas características se arraigan en una morfología cultural específica. La epifanía céltica del imaginario exalta por lo general un creacionismo agrario en el que predominan vegetales y animales. "Toda la *episteme* céltica reposa sobre el fenómeno de la metamorfosis que el hombre de los bosques y de las landas, cazador, recolector, agricultor marca en el reino animal o vegetal."[27] Este

25. J. Rousset. *Op. cit.*, p. 240.
26. G. Durand, en *Annales*. *Op. cit.*, p. 277.
27. G. Durand. "La notion de limite dans la morphologie religieuse et les théophanies de la culture européenne", en *Eranos Jahrbuch*. Frankfurt-am-Mein, Insel Verlag, 1981, p. 50.

imaginario atraviesa todo lo maravilloso medieval occidental, rebrota en la espiritualidad naturalista de los franciscanos, en las decoraciones del arte romano y probablemente en la temática de los paisajes agrestes y de las metamorfosis animales queridos a los barrocos. Este imaginario se alía también a una concepción muy pelágica de la existencia, que confiere al hombre una libertad fundamental que se encuentra en la inspiración de los franciscanos, "que niega lo irresistible de Grecia e insiste sobre la necesidad de obras en vistas a perpetuar"[28]. Por el contrario, el polo germánico, a través del morfo semantismo de su imaginario, religioso o artístico, parece más bien poner el acento sobre la interioridad mística, las tinieblas del alma, los mediadores angélicos, que culminan en el iluminismo y las sectas. La subjetivación del alma da nacimiento a una devoción muy impregnada de moral, que no es extraña a los rasgos del barroco germánico. Una tal distinción de categoría, que no recorta forzosamente aires geográficos, permitiría, por ejemplo, ordenar en un mismo polo diagramático esos pintores que J. Rousset dudaría en reunir en un mismo tópico: Rubens, pintor católico de inspiración jesuita, que por cierto pertenece a la cuenca semántica de lo celta, dominado por un panteísmo naturalista, por "una naturalidad de lo sobrenatural"[29], por una afirmación triunfante de la libertad de las almas y de los cuerpos; en tanto que Rembrandt, pintor luterano e individualista, animado por un sentido agudo de la interioridad, pone de manifiesto el polo germánico, totalmente entregado a los juegos del exilio tenebroso del alma antes de despertarse a la luz salvadora[30].

Esta construcción de un modelo diagramático de cuencas semánticas permitiría aislar vectores del imaginario, a lo largo de los cuales culturas diferentes actualizan un régimen de imágenes. La configuración barroca debe entonces estar menos sometida a hipótesis difusionistas que ser aclarada por el modelo de variaciones internas de cuencas de imágenes: sus contenidos toman en cuenta las tradiciones histórico-culturales de un área de expansión, pero derivan también de su situación tópica en el interior de un arreglo global que les fija pregnancias, incluso formas genéricas. Una vez más,

28. G. Durand. *Op. cit.*, p. 68.
29. E. D'Ors. *Op. cit.*, p. 99.
30. Se podría así tipificar un polo ibero-lusitano, que se expresa, en particular, en el imaginario de los jesuitas.

la determinación de una estructura de actualización del imaginario puede servir para hacer inteligibles tanto las diferencias como las invariantes. El barroco no sería más un término que recubre la diversidad de los estilos empíricos, sino que resume una figura diagramática que despliega arborescencias posibles de una misma matriz imaginaria.

Todas esas perspectivas, desarrolladas a partir de la axiomática del estructuralismo figurativo, dibujan un programa de investigación del período barroco que, a contrapelo, arroja una luz nueva sobre diferentes tentativas tipológicas que, a pesar de su carácter a veces esquemático, no han renovado menos la comprehensión de la vida de las imágenes en la cultura. Ciertamente, no hay ninguna razón para abrir la denominación histórica de barroco hasta nombrar así toda activación de un régimen simbólico diseminatorio. Contrariamente, la era barroca se aclara, tal vez, si antes se la analiza, menos a partir de una cronología, que a partir de los juegos de diferenciación interna de un régimen de imágenes. El barroco constituye una expresión particular, aunque multipolar y fluyente, de un cierto tipo de imaginario del que es posible describir la semántica y la sintaxis. Puede verse así confirmado que las imágenes que pueblan la iconósfera de una sociedad, obedecen a leyes propias de configuración y de evolución. En ese sentido somos menos productores de nuestro imaginario colectivo, que los mediadores de su vida, que encuentra en los mismos símbolos y mitos, los principios de su intensificación.

CAPÍTULO 6

REPRESENTACIONES DEL CUERPO

La representación plástica del cuerpo humano no ha cesado de servir, desde la Antigüedad greco-latina, de terreno de elección de cánones de belleza artística. Incluso cuando éste ha estado afectado por la fealdad, lograda mediante las deformaciones naturalistas o por las violencias de la vida (herida, enfermedad, agonía), el artista busca todavía conferirle una actitud, un aspecto, una apariencia que hagan del espectáculo de lo negativo una experiencia visual fuente de placer. Además, las deficiencias del cuerpo, congénitas o pasajeras, permiten entender, mejor todavía que las situaciones de belleza objetiva, cómo el artista clásico alcanza a aliar estilización de las formas y expresión catártica que convierten lo repugnante en atrayente o amable. Si el cuerpo puede permitir que se vea una belleza ideal encarnada, proporciona también la ocasión para transfigurar mediante la belleza artística el mal físico y moral.

De manera significativa el mal y la enfermedad del cuerpo sufriente han servido de tema mayor y masivo en las artes plásticas contemporáneas a medida que muchos artistas han renunciado, en sus teorías y en sus prácticas, a componer sus representaciones conformes a los cánones académicos de lo bello. Por el contrario, la representación de la fealdad o del sufrimiento físico se convierte en pretexto para poner al desnudo el artificio ilusorio de lo bello, para transgredir esta forma ideal tenida por representación mentirosa. No importa más, a un gran número de creadores de hoy, sublimar lo negativo del cuerpo en una suerte de forma apolínea, que le devolvería una gracia oculta y la recogería en un espacio catártico soportable, incluso fuente de delectación para la vista. Por el con-

trario, la tarea de la pintura o de la escultura, de la fotografía o del vídeo es suspender la idealización plástica y restituir un cuerpo a lo vivo; un *pathos* tosco, hasta el horror o la repugnancia. El abandono, incluso la abolición de la estética de lo bello, que caracteriza a la mayor parte de las tendencias dominantes del arte contemporáneo, no alcanza, pues, en ninguna parte, semejante intensidad doctrinal y semejante extremismo plástico como en las representaciones patológicas o teratológicas del cuerpo.

Se puede entonces intentar discernir mejor esta ruptura espectacular en la historia de la representación del mal y de la enfermedad física, para aprehender allí, como a través de una lente que se agranda, la metamorfosis de una plástica, la progresiva evicción de la idealización bella de lo feo, en provecho de una experiencia artística, preocupada únicamente por una verdad realista que pueda alcanzar a lo insoportable o a lo obsceno. Al fin de cuentas, a través de algunas de esas experiencias límite donde lo negativo del cuerpo está cultivado por él mismo, con una suerte de consentimiento o de complacencia mórbida, puede uno preguntarse si ese proyecto de trasvasamiento de lo bello por el arte ¿puede todavía dar lugar a un encuentro verdaderamente estético? Esas obras en las que el cuerpo está puesto en hilachas ¿no nos exponen a lo insostenible, al desagrado y no constituyen un agotamiento del arte? Las artes plásticas o las artes corporales actuales, intentando captar y proyectar en la obra material el *pathos* de la enfermedad y de la muerte, ¿no llevan a sobrepasar el imaginario del arte mismo, a transgredir la representación, en provecho de una presentación viva, de una encarnación efectiva y, por tanto, a des-estetizar lo patético? ¿No se remite, por tanto, a una experiencia original de la crueldad, de lo repulsivo, que se sumerge todavía más en lo invivible del mal, en lugar de asegurar su *catharsis*? ¿Qué es lo que puede motivar, legitimar, justificar entonces tales pasajes al límite?

LA IDEALIZACIÓN DE LO FEO

Hasta la ruptura inaugural del arte contemporáneo, las deficiencias del cuerpo, sus ultrajes comportamentales o los ultrajes que le son impuestos por la vida se veían representados mediante una estrategia de traducción que tomaba parte en los cánones estéticos de lo bello. Entre muchos procedimientos, dos parecen haber cono-

cido una fecundidad remarcable: uno que consiste en asociar o en sojuzgar la representación de la fealdad o del sufrimiento en un sentido que se desploma, haciendo así de formas negativas del cuerpo señales de una historia mitológica o de un drama escatológico. La belleza toma entonces una apariencia alegórica, recubriendo la carga que rebrota del contenido por una intelectualización simbólica. El otro procedimiento consiste más bien en someter las desfiguraciones del cuerpo a códigos de representación mediata que vuelven las formas reconocibles al espíritu y perceptibles al ojo y que permiten al espectador distanciarse así de toda violencia patética. En los dos casos, el desplazamiento del cuerpo en la representación artística opera por y bajo la forma de la belleza.

El ingreso de la pintura europea de la representación del mal físico estuvo largo tiempo supeditado a una emblematización moral y religiosa, que sujetaba la posible estetización del sufrimiento a la empresa de un sentido trágico o escatológico. El arte antiguo y sus avatares clásicos se definían ante todo como arte de producción de lo bello, a través de una transformación de la inmediatez, de la espontaneidad de la vida en una representación idealizada y estilizada de las formas. La pintura o la escultura figurativa reproduce en una materialidad visible personajes, escenas, episodios de relatos míticos, con la variedad de sus desgracias y de sus felicidades. Mitología griega o romana, narraciones bíblicas o evangélicas, dan así ocasión de desarrollar programas artísticos en los que se suceden los trabajos y los días, los placeres y los sufrimientos, los nacimientos y las muertes. La representación del mal físico y del sufrimiento moral está, con todo, guiado por una doble finalidad, la de asegurar el reconocimiento de situaciones narrativas significativas y la de producir en el espectador una emoción en la medida de la carga patética del relato. El suplicio de Prometeo, la mortificación de Job, la pasión de Cristo, obligan a una composición patética, que condensa el sentido textual de sus desdichas.

En la Edad Media, sobre todo, la mirada sobre el cuerpo es inseparable de una retórica que implica una desubjetivización de su vivencia singular. El arte pre-moderno, si aspira a describir el trabajo de lo negativo de la vida, en la perspectiva de lo trágico griego o del drama soteriológico cristiano, no busca asir el proceso mismo de la individualización del mal que roe y destruye el cuerpo. La representación del sufrimiento lleva, ante todo, a figuras

heroicas como las de san Sebastián, que tipifican situaciones y actitudes canónicas delante del mal y se justifica entonces como una alegorización del mal cosmológico u ontológico. La pintura cristiana del sufrimiento está también al servicio de una función menos descriptiva que apologética o edificante. La pasión del cuerpo sufriente no es entonces más que una ejemplificación de una condición marcada por la violencia y la muerte. En ese sentido, la estética mórbida va a triunfar en la estatuaria barroca de la *pietà* y de la *mater dolorosa*[1] y en la emblematización simbólica de la muerte en los cuadros consagrados al *memento mori*. La estilización artística oscila entonces entre los dos extremos del *pathos*, una visión del dolor paroxístico, extendido a la belleza del éxtasis (en Bernini, por ejemplo) y una pintura marcada de intelectualismo, que se concentra sobre los símbolos nocturnos de la muerte. Resta que este dolor y esta muerte estén librados como espectáculos que provocan emoción y no repulsión, horror pero jamás repugnancia, o que dan a pensar a través de la Idea que ellos animan, más que a través de la singularidad de su vivencia.

En otra perspectiva, que se desarrolla sobre todo a partir del siglo XVII, el cuerpo está buscado nuevamente como el lugar mismo de la experiencia de la vida, del placer y del displacer. La representación del cuerpo va a permitir explorar una patética antropocéntrica, liberada de toda alegorización. El acontecimiento de la racionalidad filosófica cartesiana instaura, por primera vez, una representación objetiva del cuerpo. Éste no es más el envoltorio material de un alma meta-empírica, materia transitoria donde tienen lugar los accidentes de una condición mortal, sino substancia extendida, que puede ser descompuesta en figuras y en movimientos. Paralelamente a su exploración anatómica, el cuerpo biológico se presenta como una máquina que produce o registra pasiones, de las que se puede inventariar las formas expresivas estandarizadas. El arte de la representación de los cuerpos no apunta más a componer cuadros planos, sino a restituir mecanismos de signos. Es así como la pintura se codifica de ahora en adelante sobre sistemas de representación científica de los movimientos del alma. Le Brun fija, por ejemplo, en su *Conferencia sobre la expresión de las pasiones*[2], la

1. Se la puede ver, por ejemplo, en el siglo XV, en la tumba de Bolonia (Italia) o la de Monestiès, cerca de Albi.

2. Ch. Le Brun. *L'expression des passions*. Maisonneuve et Larose, 1994.

arquitectónica de las expresiones físicas de los estados del alma; cada una de ellas se ve asociada, por intermediación de las acciones de espíritus animados, a una cierta configuración de músculos, de rasgos, de pliegues y de repliegues de la piel. A partir de una expresión apática original, puede así deducirse un alfabeto de máscaras, regulada por deformación de rasgos[3]. Placer y sufrimiento revelan de ahora en adelante un código de representación que garantiza la veracidad, la unidad y, en consecuencia, el reconocimiento unívoco, sin ruido de fondo. El artista compone entonces científicamente una imagen del cuerpo y desarrolla la panoplia completa de las expresiones psicológicas a través de simples variaciones de ángulos de su estilete o de su pincel. El cuerpo gana así en autonomía pero entra también en una lógica semiótica que permite o impone un nuevo realismo de las descripciones. La pintura o el dibujo tienen la pretensión de asir la realidad de los cuerpos expresados pero ésta se encuentra al mismo tiempo subordinada a códigos de representación donde la expresión subjetiva está sometida a una objetividad razonada. La representación se convierte en ejecución de una signaléctica universalizante donde lo visual se transforma en código. La violencia y la anarquía espontánea de la vida corporal están contenidas y uniformadas en un lenguaje expresivo, fundamento y garante de una común belleza de imágenes.

En esos diferentes pasos, el trabajo del artista resulta entonces fuertemente animado por la preocupación de producir una representación estética, fuente de goce visual, portadora de una carga emocional donde el placer se imponga sobre el displacer. Ese criterio que condiciona el imaginario de los desórdenes corporales está bien remarcado por la estética del siglo de las Luces para el que la pintura no podría, sin caer en la mala retórica, asir la espontaneidad real de lo patético corporal. Ya desde la antigüedad el arte tiene el gusto de pintar el dolor intenso del cuerpo o la muerte consumada. La estatuaria, en particular, va a privilegiar las convulsiones físicas del suplicio o la apariencia pacífica del cadáver. Pero la morbidez debe obedecer, ante todo, a las reglas aristotélicas de la *catharsis*, es decir, producir a la recepción, una distanciación que hace posible precisamente la mirada estética. Conviene entonces ahorrar al espectador un espectáculo insostenible, repelente, cuyo disgusto anularía el efecto de belleza. Tal es ya la prescripción pro-

3. Ver Hubert Damisch, "L'alphabet des masques", en *Nouvelle revue de psychanalyse*, Gallimard.

pia de la retórica del lenguaje que debe evitar, en el caso de las pasiones, efectos excesivos que anularían el placer de la recepción. Si el arte debe sacar partido de los afectos sublimes de los humanos, debe prohibir reproducir la violencia inmediata. Como ya lo nota Longino, el artista falta a su propósito cuando se entrega a la *parenthyrse*[4], que linda con un arranque de las pasiones que inhibe el placer: "A su lado existe una tercera clase de defecto, en lo patético, que Teodoro llamaba *parenthyrse*. Es la pasión fuera de propósito y vacío, allí donde no hace falta pasión; o de la pasión sin medida, allí donde hace falta medida"[5].

El problema de la estilización del sufrimiento será reactivado precisamente en el siglo XVIII a propósito del tema de la estatuaria antigua. La célebre estatua de Laoconte, ahogado por las serpientes, cuyo cuerpo agredido expresa grandeza de alma, testimonia cómo la belleza implica un dolor superado. Para Winckelmann: "igual que las profundidades del mar están calmas en todo momento, aunque desencadenen lo que sea sobre la superficie, de igual modo la expresión en las figuras de los griegos revela, aun cuando están en el límite de sus pasiones más violentas, un alma grande y siempre igual a sí misma... Para Laoconte, el dolor representado sólo habría sido *parenthyrse*"[6]. De igual modo Diderot anotará: "No es necesario valerse de la mueca para la pasión; se trata de algo que pintores y actores desprecian. Para sentir la diferencia entre éstas, remito al antiguo Laoconte, que sufre y no gesticula"[7]. De ese modo, en la estética clásica la representación del cuerpo sufriente no debe abolir la figura divina del modelo, es decir, su aptitud por fijar para siempre el sufrimiento y el desorden del cuerpo. La deformidad del mal queda contenida en la gracia de la forma, que se obtiene justamente antes por una idealización que por una imitación: "La Figura será sublime, no cuando remarque en ella la exactitud de las proporciones sino cuando, por el contrario, vea en ella un sistema de deformidades bien ligadas y bien necesarias"[8].

---

4. *Parénthyrsos-ou*, 'calor fáctico del estilo', cf. Teodosio de Alejandría (Longino, III 3). (N. Del T.)
5. Longino. *De lo sublime*, III, 5.
6. Winckelmann. *Réflexions sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture*. J. Chambon, 1991, pp. 34 y 36.
7. Diderot. "Salon de 1763", en *Salons de 1759, 1761, 1763*. Flammarion, 1967, p. 120.
8. Diderot. *Essais sur la peinture*. Hermann, 1984, p. 75.

De ese modo, aun cuando los artistas miran lo que falta a la belleza natural de los cuerpos, subordinan siempre su arte a una estilización y a una estetización que garantizan el surgimiento de una obra, capaz de emocionar y de agradar. El cuerpo, incluso desfigurado por la violencia o por la muerte, ingresa mediante la representación artística en una esfera nueva donde la brutalidad de los afectos cede paso a una sensibilidad, ciertamente contrastada, incluso ambivalente, pero siempre reglada y no convulsiva.

LA BÚSQUEDA DE UN CUERPO VIVO

Hasta fines del siglo XIX el arte permanece dominado por una representación artística del cuerpo espectacularizada, tratada como signo de una condición escatológica o de una historia social. En la cumbre del romanticismo, Europa conoce entretanto una fiebre pesimista que toma la forma de un síndrome decadente, en tanto que otras creaturas aspiran a crear un mundo nuevo de formas. A esa altura, entre una declinación nostálgica (simbolismo) y un mesianismo vanguardista (impresionismo y expresionismo), surge una subjetividad en crisis de referentes y de normas. De ese modo se abre una *episteme* de pulsiones de muerte y de vida, un descenso hacia las profundidades del inconsciente, una aventura de borramiento de formas que debe preparar un mundo nuevo, enriquecido por potencias rechazadas, medido por las lecciones de sufrimiento extremo, amplificado por sensaciones renovadas. El terreno es fecundo para un nuevo lazo artístico con la vida, el cuerpo, la enfermedad a condición de que la mirada objetivante deje lugar a la emoción, al afecto, al deseo, los únicos portadores de una verdad oculta al mal.

Desde fines del siglo XIX Viena se entrega a la representación científica y artística de los desórdenes interiores, psíquicos y físicos. El arte deviene un terreno experimental para representar a través de la patología individual la descomposición de un mundo, incluso de una civilización, llegada a la vigilia de la conflagración universal, de la que la primera guerra mundial dará la hora. El realismo figurativo, como el de Schiele, no pinta más tipos de morbidez (el alcohólico, el miserable), sino que busca sobre los cuerpos desnudos las cicatrices de su mala vida, de su desagrado por la sexualidad o la muerte. En Kokoschka, los dibujos de los años 1910 revelan así

una "penetración bajo la piel, una extirpación y un desnudo bestiales de todo eso que moviliza las células nerviosas"[9]. "Tomar conciencia de la carne, en lugar de disimularla en el ornamento, tal es, en torno a 1908, esta nueva posición radical que no había sido todavía etiquetada y que se llamará poco después el 'expresionismo'. El deseo de un conocimiento sensual dado al artista... el poder entrar en juego hiriendo, desenmascarando, violentando y destruyendo."[10]

Para otros el arte no puede contentarse con hacer ver el estado del cuerpo, decaído y sufriente, so pena de ceder a un voyeurismo estético. Pertenece a la pintura exhibir un cuerpo sufriente en su interior, en hacer entender su dolor insoportable. El expresionismo, él, primero, no condiciona más la representación al modelo, sino al efecto patético que debe provocar sobre el espectador. Desde entonces la *mimesis* realista se borra en provecho de una técnica de desfiguración, que debe permitir aprehender más intensamente la verdad subjetiva del mal. Disolución de formas, violencia de colores, tienen por único objetivo traducir en afectos sensibles la angustia interior de la enfermedad. El enfermo se vuelca sobre la enfermedad, la mirada cede lugar a la voz y al grito (Munch), la reproducción de la apariencia, a una desnudez inesperada. Bacon retomará más tarde este objetivo: "Qué podemos hacer sino ir a alguna cosa mucho más extrema y registrar el hecho, no como un simple hecho, sino en numerosos niveles, donde se abren los dominios sensibles que conducen a una percepción más profunda de la realidad de la imagen, donde se ensaya hacer una construcción gracias a la cual esta cosa será tomada cruda y viva, después dejada allá, y 'allá está'"[11]. La visualización no expone más un cuerpo para ser mirado, incluso con compasión, sino transportado a lo sensible, a sensación bruta, original, del mal. La pintura deviene dolor colorante[12].

9. Paul Westheim, citado en W. Hoffman, "La mort dans la peinture autrichienne", en *Vienne, 1880-1938. L'Apocalypse joyeuse*, sous la dirección de J. Clair, Éd. Centre G. Pompidou, París, 1986, p. 89.

10. W. Hoffman. *Op. cit.*, p. 90.

11. F. Bacon. *L'art de l'impossible*. Skira, 1976, I, p. 129.

12. Ver F. Bacon: "En un cierto momento, esperaba... hacer un día la mejor pintura del grito humano" (*L'art de l'impossible*, I, pp. 74-75). Ver también las obras de Kirchner, Ensor, Cremonini o Rebeyrolle, con sus cuerpos desnudos dislocados o descompuestos y aclarados por jirones de luz eléctrica, o asociados a hilos de enrejado; Velickovic y sus figuras torturadas "que juegan a desnudeces epidérmicas, una desnudez espacial que le es coextensiva y cuya continuidad consiste en la identidad desde entonces visible, de la materia que compone la

Sin duda se toca aquí el cumplimiento inesperado de una cultura artística del cuerpo sufriente encargada de simbolizar, a través de la descomposición orgánica, el drama de la existencia vacía de sentido. La enfermedad deviene el resumen patético, y no teórico, de la crisis del nihilismo europeo. Pero ¿se puede perseverar en esta forma de expresión?, ¿incluso, se puede ir más lejos? Y si se quiere sobrepasar esta morbidez, para radicalizarse todavía más adelante, ¿se participa todavía de una lógica de la representación?, ¿se compromete una estética artística?, ¿se activa incluso un imaginario?

EL TEATRO DE LA CRUELDAD

El arte contemporáneo se define como una tentativa de transgresión de la lógica de la representación en la exacta medida en que no se trata más, con la obra no-figurativa, de representar el mundo, sino de asir, sobre un modo pre-categorial, la esencia originaria de las cosas, la fenomenalidad pura del mundo. ¿Cómo hacer salir, en ese nuevo contexto, la patología de su supuesta reificación en cuadro?

El informe y la coloración pura permiten en primer lugar asir el mundo en su emergencia primera, antes incluso de que sea subsumido bajo identidades y conceptos, en ese momento en que la separación entre el sujeto y el objeto no ha alcanzado todavía su estabilidad y su corte[13]. Desde entonces se espera poder presentar, para el informe y el color, no sólo el mundo, sino un modo de ser del sujeto. Porque la patología no es sólo una desfiguración del cuerpo, una desorganización interior del sujeto, que la no figuración podría traducir mejor que la representación anatómica. Estar enfermo, como lo sostiene K. Goldstein[14], es una reorganización de su

figura decapitada con la abertura mortuoria del lugar. En *La grande pourriture* (1954), el muro sobre el que desesperadamente se precipita el individuo no es más que una pared infernal de sangre, un cortinado convulsivo de materia incandescente análoga a las llagas de la víctima... Esas tumefacciones pictóricas y murales son otros tantos impulsos y palpitaciones afectivas, los ritmos tocados por la agonía". (J. L. Carrara, *Expression artistique et pathos*. Memoria inédito, Univ. de Bourgogne, 1992, p. 97).

13. Ver los análisis de M. Merleau-Ponty.

14. K. Goldstein, *La structure de l'organisme*, Gallimard, "Tel", 1983.

ser en el mundo, un nuevo volcarse a las cosas, una manera de volverse sobre sí mismo sobre el modo de encogimiento de la esfera vital, de la pérdida, de la amputación, del hundimiento. ¿Cómo, a partir de entonces, dejar ver esta alienación existencial de uno?

El primer camino consiste en abandonar la figuración del cuerpo para poner sobre las cosas, en su materialidad, los mismos procesos mórbidos. El artista no describe ni el cuerpo enfermo ni el *pathos* del ser enfermo, sino que marca la materia, la impresión de los mismos índices que aquellos que estrían o desgarran el interior de la corporeidad. A partir de ahí, el recurso a la técnica en la pintura —pero sobre todo en la escultura— de arañazos, cicatrices, amputaciones, que constituyen como la proyección en el mundo exterior de las heridas o mutilaciones de los tejidos, en suma, del trabajo de lo negativo en el interior del individuo[15]. Se puede así restituir esos mismos efectos por un amontonamiento de substancias o de objetos residuales: muñecas-momias de Nedjar, por ejemplo, depositadas en osarios o suspendidas, agresiones de Louis Pons, quien clava o crucifica sobre sus cuadros cadáveres de animales disecados o cráneos humanos con viejos hilos o vestigios de metal.

El segundo camino tiende a hacer del cuerpo mismo el espacio de producción del mal. A. Artaud abre, desde ese punto de vista, una ruta que se apodera de la misma "carne" de la corporeidad. La representación (teatral, en primer lugar) es más que un juego de apariencias, ya que debe transformarse en una experiencia efectiva que produce los afectos que pretende representar. El arte no es más una representación, sino un surgimiento del cuerpo sin reglas, del cuerpo arcaico. A partir de entonces no se trata ya de formalizar el sufrimiento, sino de producir la misma energía mórbida del sufrir. El autorretrato, por ejemplo, lejos de ser estetización de una apariencia, se destina a una destrucción del sí para arrojar hacia el exterior el trabajo de la muerte en el interior del cuerpo. Los dibujos de los *Cuadernos* de Artaud son así motivo de borrones, raspaduras, perforaciones violentas y furiosas: "Las hojas tituladas "Suerte"(1937-1939) en tanto que eran conocidas como "Fuerzas de la Muerte", así como su nombre lo indica, mezclan a las escansiones y bucles coloreados, marcas con manchas esparcidas y, sobre todo, llagas causadas por las quemaduras de cigarrillos o de fósforos"[16].

15. Como lo ilustra la obra de J. Beuys o la de Giacometti.
16. J. L. Carrara. *Op. cit.*, p. 117.

En los Cuadernos de Rodez, el *Autorretrato* de 1916 testimonia el fondo de sufrimiento que se recoge en la violencia de las mutilaciones y de las deyecciones. "Artaud ha practicado el arte del descuartizamiento y del injerto, aplicando así los preceptos dionisíacos que comparte notoriamente con Masson, tales como danzar antes de pintar un cuadro o bien entrar por la desgarradura. A no dudar, los dibujos y retratos de Artaud forjan su mirada 'con la vorágine insondable de su rostro', compuesta de carnes carbonizadas y picadas, fibras y osamentas salidas del crisol *subjetil*[17], en él, a través o simplemente sobre él."[18] Se asiste entonces a una suerte de *anamorfosis* donde el interior está visto como exterior e inversamente, como si el orden del cuerpo hubiera sido sometido a una torsión horrible, a la manera como escribiera Rainer M. Rilke: "Estaba aterrado de ver un rostro desde dentro, pero incluso temía más percibir la cabeza desnuda, desollada, desprovista de faz"[19].

En todas esas perspectivas, se trata de hacer aparecer en el espacio modificado por el pintor esta carne desnuda de la enfermedad, del sufrimiento, que Artaud llama lo *subjetil*, "escena a la vez muda y convulsiva donde el silencio y el grito coinciden para transportarnos al paroxismo del *pathos*. El poder altamente subversivo de lo *subjetil*, que transpira a través de los 'machacadores de la piel humana' pintados por el Greco, Goya o Grünewald, anuncian confusamente el advenimiento de transgresiones límite donde brillos de pintura incandescente y hojas de navajas de afeitar abren sobre el cuerpo mismo del hombre una vía metafísica abismal"[20].

Para alcanzar, a partir de entonces, ese lugar íntimo y último del surgimiento del sufrir puro, ¿no es preciso transformarse uno mismo en cuadro y hacer del mundo real exterior la tela sobre la cual uno proyecta las trazas del mal? De este modo se desarrollan en los años '60, diversos movimientos (*happenings*, etc.) en los que el artista somete su cuerpo a la violencia extrema, captura todos los afectos destructores para vivirlos hasta la revulsión[21]. De este modo, el accionismo vienés (1960-1971) pone en escena prácticas rituales salvajes, fundadas sobre acciones en el cuerpo (maculación, atadu-

17. *Subjectile*, neologismo de Artaud. (N. del T.)
18. *Op. cit.*, p. 118.
19. R. M. Rilke. *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*. Seuil, "Points", 1980, p. 25.
20. J. L. Carraro. *Op. cit.*, p. 63.
21. Ver J. Brun. *Le retour de Dionysos*. 2°. éd., Les Bergers et les mages, 1973.

ra, deyección) o comportamientos sádicos, a veces en el límite de la violencia[22]. En esas transgresiones experimentales, el cuerpo está realmente presentado en "hilachas", en jirones, a la manera de un despedazamiento de los animales de carnicería, que tanto han marcado a F. Bacon: "yo he estado siempre muy tocado por las imágenes relativas a los mataderos y a la carne; para mí ellas están ligadas estrechamente a todo lo que es la Crucifixión... Y bien, eso es seguro, somos carne, somos osamenta en potencia. Si voy a lo de un matarife, siempre encuentro sorprendente no estar allí, en lugar del animal"[23]. Pero, ¿no se llega aquí a los límites extremos donde la vivencia pulsional, animal, pone fin al arte, donde la intensidad de los afectos experimentados por los actores-espectadores embota o hace desaparecer la dimensión estética? En ese punto de agresión de los sentidos, de trastocamiento de las imágenes, el sujeto oscila entonces entre la repugnancia estupidizante y la complacencia degradante. Experiencia límite de la muerte del sujeto, librada a choques pulsionales.

Uno puede preguntarse, entonces, si la historia de los vínculos entre el arte y la muerte corporal no alcanza hoy un punto límite, que hace del cuerpo enfermo o sufriente un motivo de experiencias patéticas, pero que escapan progresivamente del dominio del arte porque no autorizan más una relación propiamente imaginaria. Porque, en última instancia, la cuestión es saber con qué fin se puede representar lo feo, lo mórbido, la crueldad de la vida[24]. ¿Qué tipo de placer puede el ojo sacar de esto? ¿Cómo diferenciar el placer tanatológico, simétrico del placer libidinal, de un placer estético procurado por el arte? ¿En qué medida la experiencia estética no se desliza hacia la saciedad de una pulsión visual, una posesión perversa, que se nutre de la desdicha del prójimo? Y el arte, ¿debe ser el auxiliar de la pulsión de muerte o devenir, en sentido contrario, el sitio privilegiado de las experiencias de empatía con el prójimo?

---

22. Ver por ejemplo la acción de O. Mühl en la Fiesta del naturalismo psicu-físico de 1963, titulada *Degradation d'une Vénus*; o la de Nitsch, cuyos cuadros están inscritos en un ceremonial donde los cuerpos desnudos de los actores están rociados por entrañas de animales: o de Gunter Brus, quien se pone en escena en sus telas, rodando en la pintura, imponiéndose suplicios (hojas de afeitar, alfileres, etc.) Ver Wiener. *Akhoonismus*. Klagenfurt, Ritter Verlag, 1988-1989.

23. F. Bacon. *L'art de l'impossible*, I, pp. 55 y 92.

24. Sobre esta cuestión, ver M. Gagnebin. *Fascination de la laideur*. L'Âge d'Homme, 1978.

¿Y si se considera verdaderamente seguro e irreversible que el hombre moderno está condenado a encontrar su cuerpo a modo de herida, de machucones, de angustia, haciendo de toda mostración una prueba existencial que lo hace vacilar en su sentido mismo? ¿Puede incluso confiarse esta vocación como la única vía plástica? ¿No sería posible, entonces, para salvar una vía propiamente estética, abandonar precisamente la vía plástica y volver a dar al verbo el poder analógico de representación? Lo que sería regresar a la posición de Lessing contra Winckelmann cuando sostiene que "en la elocuencia y en la poesía, hay un *pathos* que puede ser llevado tan lejos como sea posible sin devenir *parenthyrse*, y que el *pathos* llevado a su grado más alto y sin motivo constituye la única *parenthyrse*. Pero en pintura el *pathos* empujado a su grado más alto sería siempre *parenthyrse*, cualquiera sea la justificación que pueda encontrar en las circunstancias en las que esté situado el personaje"[25]. La literatura sería entonces, quizá, el medio privilegiado para salvaguardar la estetización de lo mórbido y para hacer de la representación de la enfermedad una forma de imaginario que exorciza la muerte. Lo que querría decir que las palabras, mejor que otros signos, pueden hacernos escapar del pánico del *pathos* y crear las condiciones de una *catharsis* que ayude a convivir con el mal. Frente al *pathos* del cuerpo, el verbo ¿no sería el último refugio donde todavía pueda mantenerse una presencia de lo bello?

25. Lessing, *Laocoon*, XXIX. Hermann, 1990, p. 188. Una posición próxima a la de Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación*, párrafos 43 y 46.

CAPÍTULO 7

IMAGINARIOS VIRTUALES

La filosofía francesa de H. Bergson distingue dos grandes maneras de percibir el mundo: ya una percepción vital utilitaria, que recorta lo que es necesario para manipular eficazmente, de manera adaptada; ya una percepción extendida, desinteresada, que se abre a las cosas incluso implicando la totalidad de nuestra subjetividad (emoción, ensoñación, etc.). Podría extenderse esta perspectiva haciendo notar que las sociedades tienen igualmente dos maneras de vincularse al mundo en el cual evolucionan, tanto el de la *physis* (espacios naturales, paisajes), cuanto el de la *techne* (artefactos culturales, objetos técnicos y artísticos): en el primer caso, utilizan las formas del mundo para vivir, trabajar, producir, crear; en el segundo, los substraen de su medio funcional poniéndolos aparte para contemplarlos, sentirlos, extraer de ellos un saber libre y un placer desinteresado.

Jardines principescos (hoy, museos ambientales), templos de dioses (convertidos en museos arqueológicos o de arte sacro), galerías de pinturas (o museos públicos o privados) han sido instituidos y valorados para que el hombre se vincule al conocimiento de las formas naturales y de objetos conformados de modo no utilitario, diferenciándose de los otros mediante el placer, con el único fin de que gusten para enriquecerse a través de ellos. En esos lugares, al margen de la vida cotidiana y de los negocios, naturaleza y cultura no están más instrumentalizados con fines pragmáticos, sino que están disponibles libremente para la sorpresa, la curiosidad y la contemplación, los que permiten un descubrimiento y una interiorización de la humanidad a través de sus obras. En tanto que en la vida cotidiana y en la sociedad mercantil los objetos no son valorados

más que en función de su utilidad (lo que explica el desdén, en particular por los objetos del pasado), los espacio-tiempos de la vida cultural (el de los museos, pero también el de la escuela) están destinados a favorecer una contemplación, una comprehensión, un goce "para nada".

Desde entonces, el problema general de la museología ha sido definir la lógica de esos lugares institucionales: ¿cuáles deben ser su forma, su contenido y su finalidad? ¿Cuál debe ser el modo de presentación de los objetos, ya de los que provienen del pasado, ya de los contemporáneos?, ¿cuáles deben ser extraídos del entorno de la Naturaleza o del patrimonio de los objetos fabricados? ¿Qué conductas y prácticas, en fin, debe esperarse o provocar en los espectadores-usuarios para que accedan de manera plena a este vínculo con el mundo que define la cultura, en el sentido de un acceso a las formas más elevadas y más ricas de la creación (*poiesis*) humana?

El compaginar un vínculo desinteresado en cuanto a las formas de la vida y del trabajo humano pasa por lo general a través de dos métodos:

1. presentar las materias-formas (naturales y artificiales) en un cuadro nuevo que favorezca un encuentro aproximado y centrado;
2. (que no es exclusivo del primero) representarlos mediante la imagen (plano, dibujo, fotografía), para modificar su formato, autorizar una vista sinóptica o parcial (detalles), para estetizar su presentación. El *medium* que es la imagen ha servido siempre para mirar mejor el mundo, para desarrollar el placer de los sentidos y de la inteligencia.

A este respecto la actitud que consiste en ver el mundo a través de un cuadro (arte pictórico), luego mirarlo con la ayuda también de una reproducción fotográfica de gran tamaño resumiría bien la finalidad última de toda intención desinteresada del mundo. Pero, en la mayor parte de los casos, tanto la presencia real, cuanto la representación del objeto, están de acuerdo igualmente en un mensaje lingüístico digital que lo identifica o que transmite un saber abstracto sobre su historia y su significación. Las instituciones museísticas se han desarrollado así en torno de un triángulo mediático: objeto, imagen, texto, cuya circularidad debería permitir —y favorecer al mismo tiempo— el descubrimiento intelectual y el placer estético.

La primera revolución de las instituciones destinadas a conservar, exponer y difundir las formas de la cultura humana comenzó de hecho, como lo ha notado P. Valéry, con la invención de la electricidad. De manera progresiva, el contacto con las obras humanas se liberó de la obligación de la luz y de la obscuridad naturales, la que ha sido reemplazada por una iluminación permanente, homogénea, conforme a los objetos, los que se han visto lanzados a campos perceptivos inéditos. Paralelamente a ese propósito esta nueva fuente de energía ha contribuido al desarrollo de técnicas nuevas de imaginería que permiten la exploración, la conservación, la vigilancia de objetos de arte (museología científica). Pero la innovación más reciente y más perturbadora reside en la informatización de las mismas imágenes, lo que pone fin a la edad de la imagen corporal (dibujo) o de la imagen mecánica (reproducción psico-química), que permite a la imagen integrar, absorber el objeto y el texto, liberarse de las presiones del espacio y del tiempo de los objetos, favoreciendo interacciones entre usuarios y objetos y entre los mismos usuarios. ¿En qué se convierte entonces la empresa museística en la era de la imagen numérica y de la cibercultura? ¿Cómo evaluar las promesas y riesgos de esos nuevos *media*?

EL PRIMADO DEL OBJETO SOBRE LA IMAGEN

Uno de los problemas más antiguos del pensamiento occidental, griego en particular, consiste en determinar el mejor camino de acceso a la realidad, el método más adecuado para asir la verdadera naturaleza de las cosas (su verdad, su belleza, su calidad moral). Que el objeto de referencia sea material (un paisaje, un utensilio, una máquina) o inmaterial (una idea moral, política, acompañada de sus significaciones y valores) se trata de saber si el espíritu puede adquirir de esto una maestría directa por los sentidos, por el concepto o si se puede enriquecer la información y facilitar el acceso por la mediación de una imagen. De donde surge la cuestión clásica de la filosofía occidental: ¿cuál es pues el abanico de nuestras representaciones, el lugar de la imagen, intermediaria entre la percepción concreta y la intelección abstracta?

La imagen puede ser definida, desde Platón, como una reproducción mimética de un modelo de referencia que asegura diferentes funciones: para los contenidos concretos, permite estabilizar una

percepción, transportar una forma a través del espacio y del tiempo, facilitar la visión de eso que no es espontáneamente accesible al ojo, etc., y para los contenidos abstractos, hacer sensible, encarnar, en una forma esquemática, tipificante, categorías universales a fin de religarlas a ejemplares particulares.

Resta que a pesar de esos aportes positivos, pragmáticos y didácticos, la imagen a menudo ha sido denigrada, en todo caso secundarizada con relación a la dignidad de los conceptos y de los objetos tomados en sí mismos. El influjo de una cierta tradición platónica sobre la cultura occidental (aun cuando traiciona a este respecto los mismos textos de Platón) ha llevado a ratificar la distinción y la jerarquía entre una imagen homológica (el *eikon*, que ha dado la imagen icónica), que comporta efectivamente un parentesco morfológico con su modelo (por ejemplo, el vínculo entre un plano de arquitectura y una construcción) y una imagen analógica que no es semejante más que en apariencia puesto que comporta distorsiones internas, así, pues, una infidelidad morfológica (Platón la llama *eidolon*, eso que ha dado la imagen idolátrica o fantasmática o, a partir del latín, el simulacro).

Uno comprende de este modo, por qué en nuestra escala de valores de las representaciones, la imagen tecno-científica se ha visto por lo general reconocida como compatible con exigencias de verdad, en tanto que la imagen figurativa, analógica, es tenida por impura, ya siempre deformada por puntos de vista subjetivos (¿puede compararse la cama pintada por Van Gogh con la fabricada según un plano por un carpintero?). A tal punto se admite que la imagen analógica, que enlaza juntamente la apariencia de las cosas y su apropiación subjetiva (cuadro), puede producir un placer onírico y estético, que se está inclinado a pensar que corre el riesgo de desviar el saber de las mismas cosas y de mantenerlo así en un estado de engaño y de ilusión. A lo sumo se admitirá la imagen como un coadyuvante visual que permite pasar de la percepción a la concepción abstracta y recíprocamente, pero sin que jamás pueda pretenderse que sustituya a las cosas y a su intelección.

En un sentido la epistemología, e incluso la ideología, subyacente a las instituciones museísticas, se ha mantenido durante largo tiempo en la inspiración platonizante y, por tanto, en una cierta medida iconoclasta. Los museos deben, en efecto, conservar, mostrar y difundir el patrimonio cultural valorizando ante todo "obje-

tos" (fragmentos de objeto para la arqueología, totalidad de objetos para monumentos, museos de lugares, museos paisajísticos), ellos mismos aclarados por un saber, formulado y transmitido por lenguas nacionales al servicio de lenguajes técnicos y científicos (que hacen la especificidad de la historia del arte o de las técnicas, por ejemplo). El museo obedece bien a una finalidad dominante donde la experiencia directa, sensorial, visual sobre todo, de los objetos se acompaña a una finalidad cognitiva, que reposa sobre la preeminencia de las palabras y las ideas. La imaginería está vista a menudo rebajada al rango de técnica subsidiaria de vulgarización, que no podría rivalizar con la representación de objetos y de su encuadramiento por un saber erudito. Y desde ese punto de vista, esas instituciones responden a su misión cultural, implícita o explícita, que no es la de divertir al mundo haciéndole olvidar a los individuos (tal es la función del espectáculo, de las fiestas, de los placeres de diversión), sino la de percibir de otro modo, tal como es en sí, más allá de los hábitos reductores, de miradas embotadas, de saberes estereotipados.

LA REVOLUCIÓN NUMÉRICA

La revolución de la electrónica y de la informática vienen sin embargo, súbitamente, desde hace algunos decenios, no sólo a desarticular las actitudes corporatistas, sino también a quebrar los fundamentos epistemológicos y filosóficos de una profesión, de una institución y, finalmente, de un lazo estético y ontológico con el mundo. El imaginario numérico o electrónico (a diferencia de la imagen gráfica o fotográfica, con sus derivaciones que resultan todavía productos tradicionales, —dioramas, panópticos visuales, etc.—) cambia súbitamente de soporte, de apariencia y de función, abriendo perspectivas sin precedentes que obligan también a cuestionar un cierto número de distinciones y de jerarquías anteriores. Los cambios aparecen como decisivos bajo muchos aspectos. En primer lugar, la imagen, que había permanecido durante mucho tiempo como una réplica externa de un modelo, que restituía de éste su apariencia por analogía, revela al presente una información digital, puesto que todo elemento constitutivo de una realidad (color, forma) está tratado analíticamente, dotado de un equivalente electrónico y reproducido convencionalmente, sin filiación directa con el original. Es así como se ha pasado, por ejemplo, de la imagen fotográfica,

que durante más de un siglo, se había encargado de reproducir fielmente una realidad por un juego de préstamo de formas sobre una materia fotosensible, a la imagen numérica, donde la restitución de la apariencia está obtenida por una combinación de *píxeles*. Más tarde, la imagen sintética del objeto puede ser desarrollada a partir de sus raíces informáticas que son ellas mismas las que registran el ser y el devenir del objeto de referencia; de ese modo resulta posible examinar a través de la imagen variaciones espaciales y temporales de un objeto (árbol, monumento), puesto en situación de evolución por simple cambio de los parámetros, lo que permite simular sus comportamientos en circunstancias tanto pasadas como futuras (de manera más viva que las maquetas). Además, la imagen puede ser luego compactada y utilizada en archivos electrónicos, que la liberan de la linealidad del libro (CD- ROM, vídeo, disco), abriendo así trayectorias nuevas de exploración, de combinación, de construcción, guiadas por la libertad del usuario y adaptadas a cada uno. Grabadas de ese modo sobre un soporte electrónico, las imágenes pueden circular a gran velocidad sobre el planeta entero a través de redes de comunicación interactiva, que multiplican y facilitan el acceso a un gran número de personas (democratización cultural), respondiendo a las necesidades de una individualización creciente (por los bornes interactivos, el acceso personal a la red Internet).

A partir de esas cuatro mutaciones, la imagen está en camino de imponerse como un modo privilegiado, incluso irreversible, del comportamiento patrimonial, estético y didáctico de las instituciones museísticas. En cierto sentido, la imagen numérica de síntesis hace caducar la antigua jerarquía metafísica entre imagen icónica e imagen idolátrica. La imagen reconquista plenamente una jerarquía de verdad reproduciendo un objeto según normas realistas, científicamente controladas, permitiendo dar cuerpo a ficciones, reconstituyendo formas pasadas o por venir, o produciendo simplemente formas posibles por simples variaciones de informaciones digitales (el programa informático). La potencia de la nueva imagen procede de que no imita más lo real, sino que lo simula, a condición para ello de que la fabrique o contemple al evaluar en qué medida esta apariencia verista de una imagen es comprobable o fiable. La cuestión de lo verdadero y de lo falso no reside tanto en la imagen, cuanto en saber producirla y utilizarla. La imagen deviene "inteligente" y los manipuladores de imágenes deben resultar exigentes, a los nuevos aires.

En esta perspectiva, la imagen deviene de manera incuestionable un promotor útil de la museología. Ella cobra su revancha sobre una historia que la ha descalificado y asume a su cargo, en cierto modo, las vocaciones respectivas del objeto y del saber conceptual:

- en primer lugar, ofreciendo al público una imaginería sintética, animada, enriquecida por una memoria enciclopédica y a veces incluso interactiva, los museos optimizan su misión institucional. El objeto hecho imagen vive en la pantalla, se desarrolla, cuenta su historia, se deja reorganizar, situar en el tramado, con nudos de recurrencia; la imagen permite así encontrar una suerte de fenomenalidad de la totalidad del objeto que, a menudo, había sido fragmentada, amputada. Desde ese punto de vista, por ejemplo, la estética romántica de las ruinas, que había permitido compensar y embellecer un déficit del objeto patrimonial, está a punto de ceder su puesto a la reconstitución polisensorial, espectacular del original y, por tanto, del original (cf. Cluny);
- luego, informaciones conceptuales que confieren una significación a los objetos se diversifican e intensifican: unos se ven directamente visualizados por informaciones codificadas, otros están medidos por una palabra y un sonido contiguos a la imagen, otros, incluso, están directamente insumidos en el espacio visual por yuxtaposición o por sobreimpresión. De ese modo la cibercultura reconstituye un arte de los mensajes vero-icónicos que habían tenido éxito en cierto arte del Renacimiento donde literatura e imágenes formaban coro;
- por último, la imagen diversifica el vínculo comportamental con el objeto y lo libera de múltiples trabas y tutelas. Por las animaciones audiovisuales, por los bancos de imágenes, por las simulaciones sobre monitor, cada uno puede apropiarse de objetos culturales, aprehenderlos en función de sus necesidades y expectativas y, a menudo, sin fatiga y según sus secuencias temporales individualizadas. Se espera así no sólo una diversificación de las mediaciones museísticas, que perfeccionan el encuentro estético y que confieren una dimensión casi lúdica al aprendizaje del saber, sino que también se opera un verdadero salto cualitativo, que permite que las formas —naturales y artificiales— y sus significaciones, ingresen en una iconósfera donde la imaginería viviente permite acceder, al mismo tiempo, a la existencia y a la esencia de las obras.

PROMESAS Y RIESGOS

Sin embargo, no podría abordarse esta nueva era de la comunicación y de la cultura sin tomar cierta distancia crítica, sin encarar un cierto número de cuestiones que, en ausencia de respuestas claras, deben con todo incitarnos al menos a una relativa prudencia. Respecto de muchas técnicas nuevas (biotecnológicas) el hombre conoce su funcionamiento, pero sin haber podido todavía experimentar el conjunto de fracasos en su medio. Desde ese punto de vista la imaginería electrónica y los sistemas que la ponen en acción comportan ciertamente consecuencias semejantes a las de los *media* pero se pagan también al precio de ciertas regresiones o riesgos específicos:

- en primer lugar las nuevas tecnologías modifican profundamente el comportamiento subjetivo del público modificando las instancias psico-biológicas solicitadas y estimuladas. Las nuevas imágenes, por cierto, a primera vista parecen ser mucho más activas puesto que exigen acciones voluntarias, decisiones en las selecciones visuales, en las manipulaciones de las máquinas, que se oponen al comportamiento estereotipo de la deambulación pasiva característica de los museos tradicionales. Sin embargo, muchas de entre ellas van sin duda a implicar una serie de efectos negativos, entre los cuales se puede notar: la destotalización de la experiencia estética que se reduce a un contacto hombre-máquina (la victoria del hombre llavero que prolonga la del hombre del *zapping* de la TV)[1], la desencarnación o la separación del encuentro con las obras (la posición sentado suplanta progresivamente la exploración deambulatoria), y, tal vez, al fin de cuentas, la desensorialización (en la medida en que la interfase máquina, aumentando el número de informaciones consideradas —*bits* – por el cerebro, empobrece el entorno sensorial —desaparición de olores, de ruidos ambientales, superposición de imágenes parásitas, etc.);
- luego, las nuevas imágenes amenazan de manera paradójica la existencia del objeto en el momento precisamente en que éste conoce una promoción sorprendente en las actividades artísticas. Si los museos poseen, de hecho, a causa de una situación largo tiempo privilegiada, los objetos originales, incluso degradados, en

1. Ver nuestro *L'homme à l'âge de la télévision*, PUF, 2000.

detrimento de las reproducciones (reservadas a los libros), éstas tienden en nuestros días a preferir vías de aproximación info-vídeo-gráficas, es decir, iconológicas, al mismo tiempo que los artistas, saturados de imágenes, optan por creaciones de objetos, bajo formas de materiales, de instalaciones, de exhibición de desechos de la sociedad de consumo. Que las tecnologías de la imaginería completan el objeto haciendo de éste un espectáculo total, simulando su historia y su vida, o que lo reemplacen (cuando, como en Lascaux, la urgencia de salvaguardar lo real, lleva a substituirlo por la imagen simulacro), la imagen tiende a desplazar el objeto a segundo plano, a banalizarlo en su "estar allí", puesto que la imagen lo exhibe de manera aparentemente más suntuosa y fascinante. ¿No se transita entonces al costado de la unicidad, de la personalidad, incluso de la concreción de cada objeto, del que testimonian sus singularidades materiales y formales? ¿No es grande el riesgo de disolver lo real en la imagen, de desmaterializar el patrimonio, incluso cuando las tendencias profundas de nuestra época van en el sentido de un retorno al objeto, del que es preciso volver a descubrir el ser en su materialidad bruta, sensorial? Uno puede temer que lanzándose masiva y unilateralmente a las nuevas tecnologías, los museos sigan una moda (tanto más tentadora ya que esos nuevos productos son fáciles de promover y con fuerte valor agregado), pero que corre el riesgo de estar pronto fuera de moda, porque no responde a las aspiraciones profundas, a las fuerzas subterráneas, de una sensibilidad "materialista" que hoy tiene necesidad de enraizar la cultura en la vida, en el cosmos, en la Naturaleza;

- las nuevas tecnologías favorecen el inclinarse de la adquisición del saber cultural hacia una actividad puramente lúdica que corre el riesgo de quitarle gracia, incluso de desnaturalizarla. La cultura museística, por cierto, no podría estar alineada sobre una única finalidad seria, puesto que ella hace entrecruzar, precisamente por tradición, una aproximación estética (que consiste en hacer una experiencia del "gusto" para obras naturales o artificiales, aun cuando estas últimas no podrían estar limitadas al gran arte) y una aproximación educativa, pedagógica, en el sentido que permite profundizar por un aumento del saber, la humanidad del hombre a través de sus obras (técnicas, artísticas, científicas, etc.). Pero, organizando una aproximación experimen-

tal, combinatoria, recurriendo a tecnologías informáticas e interactivas, la museología contemporánea ¿no transforma ella el *medium* en espectáculo, las obras en pretextos de juegos en las que el placer lúdico del éxito del juego lo lleva a "eso" que está en juego? Ahora bien, aun cuando los museos han sabido honrosamente, en estos últimos decenios, rejuvenecerse, quitarse una cierta pompa congelada ligada a una cultura sabia y elitista, ¿es preciso con todo que se conviertan en foros de la manivela y del clip, a la manera de un vulgar casino? La condición de su existencia está en función de arrancar al espectador de la relación familiar, adaptada al mundo, de crear una distancia, un intervalo donde la atención, la disponibilidad, el espacio y el tiempo le permitan percibir, de una manera diferente que en la vida cotidiana, otra cosa que lo que constituye nuestro entorno familiar. Haciendo entrar en el museo la panoplia electrónica que invade los espacios privados y públicos, ¿no se corre el riesgo de desacralizar el museo, de banalizar su clima, de esterilizar su capacidad de crear el acontecimiento para cada uno?

- Por último, el riesgo más espectacular es que la cibercultura conduce a hacer estallar, incluso implosionar, el espacio museo en sí mismo. En efecto, si la nueva práctica patrimonial consagra definitivamente la victoria de la imagen sobre el objeto, el riesgo que de esto resulta es que los contenidos de los museos van a poder sobrepasar su continente. Por las redes informáticas de imágenes, la cultura, en efecto, va a verse arrastrada hacia una deslocalización de las obras y de las actividades museísticas, lo que va a limitar el espacio museístico a no ser más que una reserva de originales, una cabeza de redes de bancos de animación. Con el montaje de una tal tele-cultura, ¿no va también a volverse caduca la arquitectura museística y abortar la intensidad de lo social que todavía acompaña la vida museística (como lo muestra la atmósfera de gran concurrencia religiosa de las grandes exposiciones)?

La exhibición de obras en un espacio físico euclidiano ha dado nacimiento, desde hace más de un siglo, a través del mundo, a una arquitectura monumental, que permite crear lazos forma-fondo inéditos, que han contribuido a una nueva mirada sobre las obras (¿cómo separar la victoria de Samotracia de la escalera del Louvre?). ¿Cómo este renacimiento *in situ* de las obras puede tener lugar so-

bre baterías de pantallas, por más grandes y perfeccionadas que sean? Y, más allá de la arquitectura, los nuevos *media* ¿no van a terminar por presentar atención a la socialidad propia del museo? ¿No se parecerán pronto a las salas de los complejos multimediáticos que ya se dividen en dos polos, por un lado, un espacio de animación comercial, que no difiere en nada de una galería comercial o de un supermercado y, por el otro, de las salas obscuras donde reina la tiranía óptica de la pantalla?

De ese modo pues la institución museística está hoy frente a un giro histórico y, tal vez, de civilizaciones. El desarrollo de las técnicas informáticas es evidentemente irreversible, pero su adaptación a la naturaleza y a la función de los museos no está todavía bien comprometido, ni decidido. Es por eso que no se trata sólo de confrontar hoy problemas técnicos (¿cómo adaptar un *medium* a los museos?), sino de plantear preguntas de fondo, sobre la misma finalidad de esas instituciones, sobre la adecuación de sus nuevos medios audiovisuales con relación a los fines buscados. Sin duda, se va a asistir próximamente a un estallido de la institución, a desenvolvimientos separados, en función de filosofías antagónicas: por un lado, se tenderá hacia austeros templos donde estarán conservadas reliquias de la humanidad; por el otro, verá desarrollarse parques inspirados por Walt Disney, donde triunfarán las simulaciones más groseras e infantiles. La imagen electrónica nos tiende hoy un cepo temible, obligándonos ya a caer en una iconoclasia devastadora, ya a ser cómplices de una confusión de atracciones, unas más risibles que las otras.

CONCLUSIÓN

LA CRISIS DE LAS IMÁGENES CONTEMPORÁNEAS

La civilización contemporánea de las imágenes, que se considera que marca el fin de la "galaxia Gutenberg"[1], y, por tanto, de la abstracción conceptual y libresca, nos proporciona el espectáculo impresionante de una proliferación de imágenes que parecen testificar una vitalidad, sin precedente, de nuestra iconósfera. Nuestra modernidad pasa por ser el fruto, a la vez, tanto de una progresión de la razón, que se ha enseñoreado con el conocimiento de la naturaleza (por la ciencia) y de la organización de la sociedad (por el derecho), cuanto de una potenciación de la imaginación, que ha favorecido, históricamente, una transformación permanente de la realidad (utopías). La imaginación, por lo demás, ha sido elevada al rango de vector privilegiado de cambios sociales y culturales, tanto por la sociología post-marxista de la Escuela de Francfort, cuanto por los defensores de la revolución libertaria de los años 1970[2].

¿Es preciso, con todo, alegrarse de esta promoción teórica e ideológica de la imaginación y de esta omnipresencia de imágenes fabricadas, difusas, reproducidas por tantos medios? Si la imaginación se parece a la obra en sus producciones, ¿no es a menudo bajo la forma de imágenes empobrecidas como reflejan, más los fantasmas del deseo, que el patrimonio simbólico del *Anthropos* universal? Nuestros contemporáneos, saturados de imágenes, ¿están siempre en condiciones de recibirlas, de asimilarlas, de transformarlas,

1. M. McLuhan. *La galaxie Gutenberg*. Mame, 1967.
2. E. Bloch. *Le principe espérance*. Gallimard; R. Vaneighem. *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*. Gallimard, 1967.

para producir algunas nuevas? Nada es menos seguro. Si la situación de las imágenes colectivas, mito y utopía, nos ha vuelto ya atentos al problema, es preciso aún verificar la hipótesis sobre las imágenes más individuales, que están en el orillo de las imágenes íntimas y de las colectivas. Porque la creatividad de las imágenes pasa también por las actividades sociales, del trabajo y de los placeres, donde las imágenes pueden encontrar un lugar de transformación y de participación con relación a las formas simbólicas. Ahora bien, el imaginario individual, ¿ha conocido, en esos intersticios de lo social, el mismo destino que el del imaginario colectivo? Y si se revela que las imágenes, que acompañan la vivencia cotidiana, han conocido semejante empobrecimiento, ¿qué causas hay que atribuir a ese proceso? y ¿por qué medios se puede esperar revitalizarlas para abrir nuevamente el camino a una creatividad personal en la edad de la imaginería electrónica[3]?

En efecto, la imaginación no podría estar localizada y observada más que a partir de sus solas manifestaciones en el imaginario colectivo. Porque las imágenes están también expuestas a la banalidad de los gestos y ritos cotidianos, donde ya conocen transformaciones permanentes, a través de pequeños toques. Las imágenes no pueden ser asimiladas unilateralmente a factores de inmovilización mental, a potencia conservadora de valores y de normas. La vida de las imágenes favorece, por el contrario, una creatividad continua, también allí donde todo las impulsa a repetirse. Toda actividad mimética da lugar a pequeñas derivaciones, incluso a innovaciones lentas. Nada más esclarecedor, desde ese punto de vista, que la estructuración simbólica de la vivencia en la sociedad tradicional.

La civilización tradicional se define a través de un juego sutil de repetición y de diferencia. Como lo subraya G. Tarde: "Toda repetición social, sin importar que sea orgánica o física, vale decir imitativa, heredera o vibratoria (para atarnos únicamente a las formas más atrapantes y más típicas de la repetición universal), procede de una innovación, como toda luz procede de un fuego; y así lo normal, en todo orden de conocimiento, parece derivar de lo accidental"[4]. Dicho de otro modo, en la vida ordinaria de los hombres, los comportamientos y las creencias dejan sitio a deformacio-

3. Sobre esas cuestiones, ver R. Debray. *Vie et mort de l'image*. Gallimard, 1992.
4. G. Tarde. *La répétition universelle*. Alcan, 1987, p. 8.

nes continuas en las cuales viene a insertarse la actividad de las imágenes. Como lo ha remarcado, por ejemplo, A. Varagnan a partir del estudio del folklore, la vida social tradicional, a pesar de largamente ritualizada, genera siempre una creación, una innovación: "Hay en toda tradición viviente un margen de libertad, de improvisación, una parte abierta a la genialidad propia del actor ocasional. Ese coeficiente personal no es simplemente una variación inconsciente, porque pequeños cambios de este orden son precisamente una de las diferencias que las copias presentan respecto de sus modelos"[5]. Incluso para un etnólogo estructuralista como Cl. Lévi-Strauss, las sociedades tradicionales jamás pueden ser aprehendidas como "sin historia", puesto que la transmisión de los mitos da ocasión, a cada mediador de la cadena, para introducir pequeñas variaciones que, al margen de discontinuidades insensibles entre los vivos, si se adopta una lógica darwiniana, termina por engendrar una mutación, una creación nueva. Efectivamente por eso, "no hay estado primero del mito: librado, tan pronto nacido, a la tradición oral, él nos llega en una lengua diferente. No hay por tanto mito que no pueda decirse original, y sus diferentes versiones están retocadas por la sensibilidad y la imaginación de cada recitador"[6].

Uno de los canales más significativos de esta creatividad individual parece haber sido largo tiempo la actividad laboral. Sin desconocer la parte inevitable de las tareas serviles, la mayor parte de las formas especializadas de producción —los oficios— implican, en la civilización pre-industrial, un coeficiente de cargas simbólicas que conforman otros tantos modos de actualización y amplificación del imaginario. Porque el universo del trabajo es consubstancial al del juego, si uno quiere entender por ello una situación o una conducta, donde reina una parte de indeterminación, donde nace una variación de relaciones objetivas, un ablandamiento de las obligaciones racionales. La gestualidad del trabajo es inseparable de un mundo de imágenes instituyentes y participativas, inscritas en la simbólica de los útiles, sustentadas por la potencia onírica del trabajador confrontado a las materias trabajadas, objetivadas, en fin, a las formas y funciones de los bienes producidos. Los índices de esto son múltiples, algunos ejemplos son elocuentes.

5. A. Varagnac. *Civilisation traditionnelle et genres de vie*. Albin Michel, 1948, pp. 302-303.

6. Cl. Lévi-Strauss. "Entretien", *Magazine littéraire*. Nov. 1971, N° 58.

Ya a través de su panoplia de herramientas, el artesano tradicional participa de una vasta polarización —masculina y femenina— del mundo, atestiguada, por ejemplo, por la etimología o por el género gramatical de los nombres que las designan. I. Illich enlaza incluso toda la era pre-industrial del trabajo a la estructuración de la cultura en torno del "género", que retiene valencias simbólicas más ricas que las designadas hoy por nuestra categoría reductora de pertenencia sexual. La impregnación cultural del "género" está particularmente manifiesta en la cultura técnica: "En todas las sociedades pre-industriales, a un conjunto de tareas específicas, a cada uno de los géneros, corresponde un conjunto de herramientas paralelamente específicas. Incluso las herramientas que pertenecen a la comunidad no pueden ser maniobradas más que por la mitad de sus miembros. Cogiendo una herramienta y sirviéndose de ella, uno se enlaza esencialmente al género que maniobra esta herramienta por excelencia. La relación entre los géneros es pues, ante todo, social. Las diferentes herramientas determinan la complementariedad material de la vida"[7].

En otra perspectiva, G. Bachelard no ha dejado de subrayar cómo el trabajo de las materias primas activa complejos de imágenes y arquetipos del imaginario, y extiende la ensoñación íntima del trabajador hasta las fronteras del cosmos. "Quítele los sueños, usted mata al obrero. Hágale olvidar las potencias oníricas del trabajo, usted disminuirá, anulará al trabajador. Cada trabajo tiene su onirismo, cada materia trabajada aporta sus ensoñaciones íntimas. No se hace nada bueno a disgusto, es decir, a contrasueño. El onirismo del trabajo es la condición misma de la integridad mental del trabajador."[8]

En fin, la posición de muchos bienes producidos, funcionales o superfluos, da testimonio de la frecuente sobrecarga simbólica que los acompaña. No sólo la mayor parte de los productos del trabajo no se reduce ni a su valor mercantil, ni incluso a su valor de uso, sino que las formas y las funciones de los objetos —los más prosaicos— se ven afectadas por una suerte de plusvalía estética. Como lo ha mostrado A. Leroi-Gourhan, los artefactos técnicos entrecruzan inevitablemente una lógica funcional y una lógica simbólica, todo

7. I. Illich. *Le genre vernaculaire*. Seuil, 1983, p. 57.
8. G. Bachelard. *La terre et les rêveries de la volonté*. Corti, 1948, p. 93.

objeto técnico deviene por ello objeto cultural. Así, toda cuchara esquimal debe su forma, ciertamente, al conjunto de propiedades de los materiales utilizados y a su finalidad alimentaria, pero su gran continencia como la forma de su asa, que representa una orca, no se explica más que por un simbolismo iniciático, que le confiere también un estilo estético y un valor ritual[9].

Esta irradiación del trabajo artesanal por un capital de imágenes simbólicas se encuentra reforzado por la organización social del trabajo. Cada oficio tradicional oculta así un conjunto de mitos y de ritos (cuya memoria permanece viva en la organización de los Compañeros del deber[10]), que inscriben sus gestos y finalidades en una cosmología sagrada. M. Eliade también ha puesto de relieve el imaginario alquímico que obra en el seno de los oficios tradicionales de la metalurgia: "Hay de común entre el fundidor, el herrero y el alquimista, que los tres reivindican una experiencia mágico-religiosa particular en sus vínculos con la substancia; esta experiencia es su monopolio y el secreto de ello mismo se transmite mediante los ritos iniciáticos de sus oficios; los tres trabajan sobre una Materia que tienen a la vez por viviente y sagrada, y sus trabajos persiguen la transformación de la materia, su 'perfeccionamiento', su 'transmutación'"[11]. Confraternidades y corporaciones devienen así entidades sociales generadoras de un imaginario en el cual técnica y simbolismo se integran. Paralelamente pues a la circulación de un imaginario religioso, por el camino de una clase sacerdotal, se opera una vivificación simbólica de la sociedad por la intermediación del cuerpo de oficios. El imaginario de la creación técnica se convierte en el terreno de fecundación de los símbolos y el lugar de sus variaciones perpetuas a través de las gestas del trabajo. Por el trabajo, intereses visibles e invisibles se anudan en las mismas representaciones.

La evolución del trabajo en la era industrial ha conducido, sin ninguna duda, a una regresión de ese substrato onírico y simbólico. Los procesos de abstracción del modo de trabajo, de atomización

9. A. Leroi-Gourhan. *Le geste et la parole*, t. II, *La mémoire et le rythme*. Albin Michel, 1965, p. 125 ss.; ver también *Milieu et technique*, Albin Michel, 1945.
10. F. Tristan y J. Thomas. *Le livre d'or du compagnonnage*. Éd. J. C. Godefroy, 1990; J. Hanni. *Les métiers de Dieu*. Éd. des Trois mondes, 1975.
11. M. Eliade. *Forgerons et alchimistes*. Flammarion, "Champs", 1977, p. 7.

de sus comportamientos, de desposeimiento de los bienes producidos, no concluyen sólo, como lo ha mostrado K. Marx, en una alienación social, sino también en una desestructuración psíquica[12]. El trabajo industrial ha dado nacimiento a una población anónima, masificada, de asalariados, consagrados a tareas estandarizadas, pero también a una humanidad anémica en su imaginario. La lógica productiva moderna consagra así la dualidad irreconciliable del trabajo y del juego: el tiempo de trabajo es exclusivo de zonas de indeterminación lúdica, de secuencias de innovación onírica. Las consecuencias de esto son múltiples, en particular sobre las tradiciones culturales. Como lo ilustra todavía A. Varagnac, "El reemplazo rápido de los motores humanos por actores mecánicos es una de las causas directas de la decadencia de nuestro folklore musical, del empobrecimiento de nuestro repertorio de canciones con todas las consecuencias que una decadencia tal comporta en cuanto a la cultura estética del pueblo"[13]. Ritos y fiestas evolucionan, desde entonces, en el sentido de un hastío creciente, de una marginalización continua, con relación al ciclo de fiestas de la Ciudad. De modo paralelo, como lo ha señalado J. Huizinga, las actividades simbólicas abandonan progresivamente el teatro social de "los trabajos y los días", y se ven cerrados en espacio-tiempos improductivos y devaluados. Toda la ideología prometeica y burguesa asfixia así la imaginación, declara fútil lo estético y normaliza la sociedad convivial. El campo social del juego no es tolerado más que al margen del mundo de la producción; domingo y días feriados, a este propósito, ellos mismos han disminuido lentamente en el último siglo[14].

La hipertrofia de los valores industriales y del "reino de la cantidad", no ha podido más que empobrecer, en proporciones todavía difíciles de evaluar, la imaginación socializada del trabajo artesanal. El refuerzo de las normas de adaptación a la sociedad productiva por la institución escolar no ha hecho más que contribuir a suplantar, en el corazón de la cultura, la parte de sombra propia de las ensoñaciones cotidianas. Rechazada y mantenida así en las márgenes de lo social, el imaginario se ha convertido en una suerte de

12. Sobre el vínculo con la vida en K. Marx, ver M. Henry, *Marx*, ts. I y II, Gallimard, 1976.

13. A. Varagnac, *Op. cit.*, p. 352.

14. J. Huizinga, *Homo ludens*, Gallimard, 1951; *Le déclin du Moyen Âge*, Petite bibliothèque Payot, 1967.

género raro, de producto de lujo para una clase ociosa, cuando no se lo culpa de defender una actividad regresiva, incluso infantil[15].

Bajo este ángulo, la civilización industrial no ha hecho más que precipitar un proceso general de desimbolización y de desmitificación, cuyos orígenes remontan sin duda a fracturas históricas más antiguas. Que se lo haga remontar a la gran ola iconoclasta del siglo XIII, como lo proponen J. Huizinga, H. Corbin o G. Durand[16], o que se lo confunda con el desarrollo de la Reforma protestante, como lo ha hecho M. Weber o C. G. Jung[17], el desencantamiento del mundo y sobre todo del espacio social, no ha podido sino favorecer un retroceso de la creatividad individual en general. La sobredeterminación romántica del artista, en el siglo XIX, no puede ser, en ese sentido, más que la compensación patética de un reflujo de lo imaginario fuera de lo cotidiano del trabajo. La creación artística se reviste consecuentemente de un *aura* demiúrgica, a medida que el trabajo, día a día, se hunde en una monotonía sin vida[18].

No sorprende entonces que el hombre moderno, ligado a la sociedad industrial, de producción *taylorizada* y de consumismo desenfrenado, experimente tantas dificultades para afrontar la existencia social. O bien la banalidad de lo cotidiano da nacimiento a compensaciones en *hyper*, bajo forma de frenesíes vacíos, en el curso de los cuales el vértigo de las sensaciones o de las emociones reemplaza la participación en el mundo de las imágenes sustanciales (el *ilinx* sustituye progresivamente a la *mimicry*, retomando la tipología de R. Caillois[19]), o bien el empobrecimiento psíquico de la vivencia engendra una astenia mental, incluso un autismo societario, una vida en *hypo*. Entretanto se desarrollan diversas patologías sociales donde el deseo violento de ruptura anómica, como el olvido mórbido, constituyen los dos polos extremos de una lógica unidimensional. Se asiste entonces —como lo ha subrayado F. Laplantine— a un "vaciamiento de la dimensión simbólica de nuestra existencia, confis-

15. Sobre la condena moral de la imaginación, ver nuestra obra *L'imagination*, PUF, "Que sais-je?".
16. G. Durand, *L'imagination symbolique*, PUF, 1era. ed., 1964.
17. C. G. Jung, *L'âme et la vie*, Buchet-Chastel, 1963, p. 451 ss.
18. Sobre la pérdida del sentido de la imagen, ver, por ejemplo, la obra de W. Benjamin.
19. R. Caillois, *Le jeu et les hommes*, Gallimard, "Idées".

cada en provecho de un sistema de signos que funciona prácticamente al vacío y no remite nada más que a sí mismo, es decir, a una lógica cerrada que no es sino una lógica del crecimiento y de la productividad por sí misma, esto es, una lógica del sinsentido"[20]. Períodos de ocio o jubilaciones forzadas de la población activa dan nacimiento a síndromes de angustia, que testimonian la inercia de fuerzas psíquicas, el opacarse de la imaginación, el deterioro de las profundidades de la interioridad. Esta astenia de las imágenes, que no se nutre más que de artefactos externos (medios audiovisuales, juegos, viajes organizados, etc.), engendra una desnutrición psíquica, incluso un verdadero subdesarrollo afectivo. No hay lugar entonces más que para el consumo pasivo de imágenes producidas, en cadena, por los técnicos de la imaginería (publicistas o decoradores) cuya creatividad personal o grupal actúa siempre por procuración. Se puede temer, por tanto, como A. Leroi-Gourhan, que una "minoría cada vez más restringida elaborará no sólo los programas vitales, políticos, administrativos, técnicos, sino también las razones emocionales, las evasiones épicas, la imagen de una vida convertida de tal modo figurativa, ya que la vida social real puede ser substituida por una vida social puramente figurada. La situación actual traspuesta a un mundo pacificado, poblado de hombres idénticos en su modo de vida y en sus gustos, deja la impresión de vacío al lado de uno de los atributos específicos del *homo sapiens*, aquel que asegura, del cuerpo a la mano y al cerebro, el privilegio individual de la creación material y simbólica"[21].

Así, la modernidad parece haberse dejado aprisionar en una "surracionalidad" social, mantenida por las obligaciones de gestión del cuerpo social, que de este modo ha atomizado y repelido la imaginación micro y macro social. La despoetización del mundo, la heteronomía creciente de los individuos que se drogan mediante excitantes psíquicos precondicionados resultan, en ese sentido, menos una sub-representación del deseo por poderes tentaculares —como lo ha sostenido Herbert Marcuse, por ejemplo[22]—, que una involución de la imaginación activa, una fosilización, por inacción, de la esfera simbólica. Se trataría, entonces, menos de procesar a

20. F. Laplantine. *La culture du psy*. Privat, 1975, p. 21; ver también H. Lefebvre. *La vie quotidienne dans le monde moderne*. Gallimard, "Idées", 1970.
21. A. Leroi-Gourhn. *Op. cit.*, pp. 203 y 205.
22. H. Marcuse. *L'homme unidimensionnel*. Éditions de Minuit, 1968.

los poderes castradores de la modernidad, que de dar a cada uno la propiedad de sus riquezas interiores. Dicho de otro modo, en un lenguaje propio de la ciencia, a la híper exigencia del cerebro izquierdo, necesaria para la adaptación al mundo del trabajo y de la ley, conviene oponer una reactivación del cerebro derecho, de la ensoñación y del afecto[23].

No hay que ceder a una ilusión rebelde que hace creer en que la vitalidad de la imaginación depende de una simple proliferación de expresiones heteróclitas, en lugar de que su eficacia antropológica se mida ante todo en su profundidad simbólica. Ahora bien, las políticas del cambio social, las técnicas de acción cultural —incluso las de educación—, se limitan, muy a menudo, a una liberación salvaje de las imágenes, a un sobrepasar lo racional por el deseo. Encontrar bajo el caparazón del *homo faber* productor a un arcaico *homo demens*[24], es decir, querer asegurar el pasaje de la era prometeica a la posmodernidad, situada bajo el signo de Dioniso, de Hermes o de Orfeo[25], no podría limitarse a asegurar simplemente el retorno del rechazado, sino que presupone una reorganización de los polos de orden y de desorden de toda la cultura. Las promesas de una nueva creatividad no serán entonces más que ilusorias si uno no atiende a la exacta medida de las condiciones de una rectificación y de una revivificación de nuestra iconósfera.

En efecto, no basta con rehabilitar el poder de las imágenes denunciando el poder exorbitante de la racionalidad. La imagen no renace forzosamente a medida que retrocede la razón. Porque la función emancipadora y creadora de la imaginación no se extiende de golpe a todas las producciones mentales que se separan de la percepción y de la abstracción; la psico-sociología del conocimiento tiene, muy a menudo, tendencia a amalgamar la energía creadora de la imaginación con la actividad espontánea de la fantasía. Ahora bien, como ya lo ha señalado una larga tradición exegética, la ficción que de inmediato puede desplegarse cuando la razón afloja su control sobre el espíritu, remite con frecuencia a una combinación de fragmentos de experiencia, investidos por el deseo. Porque el

23. Ver R. Lassato y G. Messadié. *Bouillon de culture*. R. Laffont, 1986; D. Aubier. *La face cachée du cerveau*. Ed. Seveyrat, 1989.
24. Ed. Morin. *La méthode*, t. I. *La nature de la nature*. Seuil, "Points", 1983.
25. M. Cazenave. *La science et l'âme du monde*. Imago, 1983; G. Durand, *Sciences de l'homme et Tradition*, Sirac, 1975.

espíritu, para representarse algo, extrae espontáneamente de su memoria o de su entorno, eso que le falta o eso que todavía no ha encontrado en lo real, tanto en el modo del temor, cuanto en el de la esperanza. Esos arreglos de imágenes están poco al abrigo de nuestros fantasmas y duplican nuestra vivencia mediante un conjunto de situaciones laterales o proyectivas que a menudo no tienen ninguna consistencia. Esta actividad de la fantasía es, desde ese punto de vista, mucho más pobre que la de una imaginación simbólica o mítica, que hunde sus raíces en una riqueza de formas y una profundidad de sentidos, que pueden verdaderamente constituir un mundo común de referencias. Porque la imaginación verdadera se injerta sobre matrices figurativas, viveros de arquetipos, cuyas imágenes conscientes y personales no constituyen más que una actualización parcelaria, una fulguración difractada[26].

Nada justifica ciertamente el repliegue sobre una catástrofe cultural que no manifestaría la desaparición de las imágenes simbólicas en nuestra sociedad. No sólo nuestras sociedades siempre producen mitos, adhieren y hacen uso de ellos, notoriamente en el dominio político[27], sino que es muy probable, como lo sostuvimos precedentemente, que el imaginario no desaparecerá jamás de manera completa, puesto que no conoce más que movimientos alternativos de emergencia y de latencia. La astenia de imágenes no es su extinción, la desculturalización simbólica no significa la desimbolización. La cuestión, pues, es menos saber, al fin de cuentas, qué cantidad y qué calidad de imágenes produce nuestra cultura dominante, sino, más en profundidad, si esta cultura es llevada a reconocer y activar la imaginación verdaderamente creadora de los individuos. Y si se confirma que nuestros poderes creativos de imaginar están atrofiados, ¿qué hacer para revitalizarlos?

En muchos aspectos nuestra cultura racional ha dejado de cultivar nuestra actividad imaginativa, del mismo modo como ha renunciado a los poderes de la memoria luego del abandono, desde fines del Renacimiento, del arte de la mnemotécnica visual[28]. Tal como lo ha mostrado, entre otros, M. Jousse, nuestra civilización ha permitido el acrecentamiento de una algebraica cerebral, una hipertrofia de las funciones abstractas, abandonan-

26. Ver nuestro análisis en *L'imagination*, PUF, "Que sais-je?
27. Ver nuestro *Imaginaire du politique*, Ellipses, 2001.
28. F. Yates. *L'art de la mémoire*. Gallimard, 1975.

do por lo mismo los poderes de expresión propios de los "mimemas" o de los "mitemas"[29]. M. Jousse reúne entonces los diagnósticos de F. Laplantine para quien: "Nos hemos convertido en Occidente, a causa de nuestra educación y de nuestros modelos culturales, en psiquiátricamente aberrantes, hiperpsiquizados y subcerebrales. Nuestras facultades sensuales de encuentro están literalmente atrofiadas y lo que todavía subsiste en nosotros de sobresalto emocional se ha escindido de una manera típicamente esquizomórfica con una vida profesional sujeta a un solo criterio de eficacia y de abstracción"[30]. Nuestros planes de desarrollo de la personalidad, de modo paralelo, han valorado en exceso, sobre todo en la estela del positivismo pedagógico del último siglo, las actividades diurnas de la razón, en detrimento de las actividades poéticas nocturnas.

¿Hay que resignarse a esta situación? No es preciso, sin duda, esperar ninguna política ni técnica colectivas, porque la confiscación de las instituciones y de los poderes sobre la vida de las imágenes no puede dirigirse más que a condicionamientos devastadores o a liberaciones de imágenes descoloridas o salvajes. El único camino consiste, tal vez, en permitir a cada uno reactivar sus potencias simbólicas, redescubrir los mediadores míticos, encontrarse en situaciones de alta densidad onírica. El hombre no puede esperar reconciliarse con sus propias fuentes interiores más que inaugurando pedagogías activas que vuelvan a poner en movimiento el polimorfismo de los arquetipos, la profundidad de sus horizontes simbólicos[31]. Por cierto, privados como estamos de esos mediadores como son las religiones o los ritos sociales tradicionales, no disponemos hoy, como medios de anamnesis psíquica, sino del arsenal de terapias, que no son, con todo, más que refugios de urgencia contra el mal de vivir. La imaginación no puede, más largamente, encontrar su fecundidad creadora sino siendo tomada a cargo por una ecología simbólica, que debería tender a proteger y a desarrollar nuestro capital simbólico, como los ecologistas de la naturaleza buscan preservar el equilibrio del ecosistema de la tierra. Pero nadie puede hacer

29. M. Jousse. *Anthropologie du geste*. Resma, 1969.
30. F. Laplantine. *Op. cit.*, pp. 67-68.
31. Sobre la pedagogía del imaginario ver la obra de G. Bachelard; y nuestro análisis en "La *Bildung* ou l'imagination dans l'éducation", en *l'éducation y philosophie. Écrits en l'honneur d'O. Reboul*. PUF, 1993, p. 59 ss.

esta obra, esta "gran obra", en nuestro lugar, si no existe algún camino alternativo para volver a recobrar el tiempo perdido. Nuestras imágenes son de nuestra responsabilidad, aun cuando el entorno pueda sernos más o menos favorable. A la postre, nuestros lazos con nuestras imágenes ponen en juego la imagen que nosotros queremos dar del hombre, y dependen, al fin de cuentas, de una ética.

FUENTES

Los capítulos de este libro resultan por lo general de versiones retocadas o corregidas de artículos aparecidos en las revistas o en los volúmenes colectivos siguientes:

Primera parte

Capítulo 1: El árbol de las imágenes

"L'arbre aux images, introduction à une topique des images", dans *Historia, educação e imaginario*. (P. H. Araujo, éditeur), Universidade do Minho, Braga, 2000.

Capítulo 2: La analogía de la metáfora

"Analogie, connaissance et poésie", dans *Revue européenne des sciences sociales*, Genève, Droz, t. XXXVIII, N° 117.

Capítulo 3: La profundidad del símbolo

"Le tiers-état symbolique", dans *Cahiers de l'imaginaire*. Paris, L'Harmattan, 1991, N° 5.

Capítulo 4: La paradoja simbólica

"Contribution à une approche paradoxale du symbolisme", dans *Bulletin annuel de la Société belgo-luxembourgeoise d'histoire des religions*. Liège, 1999, N° 4.

Capítulo 5: El sentido del mito

"Les fondements de la fantastique transcendantale", dans *Le mythe et le mythique, Cahiers de l'hermétisme*. Paris, Albin Michel, 1987.

Capítulo 6: El pensamiento por imágenes

"La pensée mythique et ses présupposés philosophiques", dans *Rivista portugesa de filosofia*. Braga, 1992, t. XLVIII, fasc. 4.

Capítulo 7: Las fronteras de la interpretación

"Imagination et surinterprétation", dans *Variations herméneutiques*. Institut romand d'herméneutique et systématique, Neuchâtel, 1997, N° 6.

Segunda parte

Capítulo 1: El juego cósmico

"L'imagination cosmique de R. Caillois", dans *Cahiers de l'imaginaire*. Paris, L'Harmattan, 1992, N° 8.

Capítulo 2: Fenomenología mineral

"Le pèlerin des sables: phénoménologie de l'espace minéral", dans *Cahiers de l'Université Saint Jean de Jérusalem*. Paris, Berg international, 1982, N° 8.

Capítulo 3: Lo imaginal urbano

Texto inédito.

Capítulo 4: Las casas del alma

Texto inédito.

Capítulo 5: Visiones en espejo

"En quel sens les reflets du miroir existent-ils?, dans *Miroirs et reflets, Figures*. Éditions Universitaires de Dijon, 1989, N° 4.

Capítulo 6: Vida y muerte en el autorretrato

"Vie et mort dans l'autoportrait", dans *Variations herméneutiques*. Instituto romand d'herméneutique et de systématique, Neuchâtel, 1999, N° 10.

Capítulo 7: La imaginación del vacío

"L'imagination du vide ou la catastrophe de l'irreprésentable", dans *Le vide, univers du tout ou du rien*, (F. Gunzig et S. Diner, éditeurs), *Revue de l'Université de Bruxelles*. Éd. Complexe, 1997.

Tercera parte

Capítulo 1: Dioniso o las imágenes del exceso

"Figures mythiques de Dionysos dans l'interprétation de la civilisation contemporaine", dans *Dionysos, origines et résurgences* (I. Zinguer, éditeur). Paris, Librairie philosophique Vrin, 2001.

Capítulo 2: Dramaturgias gnósticas del exilio

"La citadelle assiégée: l'expérience gnostique et ses avatars contemporains" dans *Les enfermés, Revue l'Aleph*. Lyon, 1999, N° 3.

Capítulo 3: De la Tierra prometida al oeste americano

"Du Jardin d'Éden à l'Ouest américain: transformation d'un archétype spatio-temporel", dans *La Bible, images, mythes et traditions, Cahiers de l'hermétisme*. Paris, Albin Michel, 1994.

Capítulo 4: Insularidades: del paraíso a la utopía

"La topographie insulaire des utopies et la profanation du jardin d'Éden", dans *Cahiers internationaux de symbolisme*. Mons, 1980, N° 40-41.

Capítulo 5: Diseminaciones del barroco

"L'imaginaire baroque: approche morphologique à partir du structuralisme figuratif de G. Durand", dans *Cahiers de l'imaginaire*. Toulouse, Privat, 1989, N° 3.

Capítulo 6: Representaciones del cuerpo

"Transfiguration et défiguration du corps souffrant. Les métamorphoses de l'idéal de beauté physique dans les arts plastiques", dans *Philosophiques, Revue de la société philosophique du Québec*. Québec, Bellarmin, 1996, vol. XXIII, N° 1.

Capítulo 7: Imaginarios virtuales

"Promesses et risques des nouveaux médias", dans *La lettre de l'OCIM*, Office de coopération et d'information muséographiques. Université de Bourgogne, 1998, N° 59.

Conclusión

La crisis de las imágenes contemporáneas

"Déclin et renaissance des images symboliques", dans *Sociologie et sociétés*. Montréal, 1985, vol. XXVII, N° 2.